A M. Geffroy
Respectueux hommage
C. Bellaigue

Psychologie Musicale

COMPIÈGNE — IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE

31, RUE DE SOLFERINO, 31

CAMILLE BELLAIGUE

Psychologie Musicale



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1893


FEB
27

AVANT-PROPOS

Dans les quatre articles, publiés précédemment par la *Revue des Deux-Mondes*, et qui forment ce petit volume, on ne doit chercher ni une théorie, ni un traité, mais seulement quelques exemples de psychologie musicale. Une idée commune les relie. Cette idée, c'est que la beauté suprême de la musique consiste dans l'expression. Pour comprendre la musique et l'admirer, il faut sans doute la considérer en elle-même et dans sa valeur intrinsèque; pour la sentir et l'aimer, il faut surtout la regarder, ou mieux l'écouter comme l'interprète des sentiments, des passions, de l'âme enfin.

Cette idée, si simple et même banale qu'elle paraisse d'abord, a été très-contestée. Elle l'est

encore. Les uns l'admettent ; les autres la répudient. Ici elle passe pour pernicieuse erreur ; là, pour vérité nécessaire ; on y voit tantôt le fondement, tantôt la ruine de l'esthétique musicale. Qui faut-il croire ? Ainsi qu'il arrive d'ordinaire, personne entièrement, et tout le monde un peu.

Avant de prendre parti, rappelons le débat. Les maîtres de la philosophie de l'art y sont intervenus : à l'étranger Hegel, Herbert Spencer, M. Hanslick ; de Laprade, Taine, MM. Sully-Prudhomme et Lévêque chez nous.

Dans une brochure considérable intitulée : *Du beau dans la musique*, M. le professeur Hanslick, de Vienne, a tenté plus qu'une réforme, un véritable renversement de l'esthétique musicale. Jusqu'ici, dit-il, en commençant, on admettait « que cette science doit s'occuper moins d'approfondir ce qui est beau dans la musique en elle-même, que de dépeindre les sentiments qui s'éveillent en nous au contact de la musique. Cette direction donnée à l'étude, correspond parfaitement au point de vue des anciens systèmes esthétiques, qui ne considéraient le beau que dans son rapport avec l'effet produit sur nous par ses manifestations, et avaient, en conséquence, dénommé la philosophie du beau d'après l'origine

qu'ils lui attribuaient, c'est-à-dire, le sentiment, (αἴσθησις). »

C'est cette direction, fausse à son avis, que M. Hanslick se propose de rectifier, en ramenant l'esthétique musicale à « une connaissance des choses aussi *objective* que possible, c'est-à-dire complètement dégagée du « moi » et considérant les choses en elles-mêmes ». Il n'est donc pas étonnant qu'en relisant l'ouvrage de M. Hanslick, nous ayons prévu et redouté pour notre essai de psychologie musicale une objection ou plutôt une question préalable. Au moment d'étudier la traduction par la musique d'un groupe de sentiments, nous ne pouvions oublier qu'un de nos plus éminents confrères a déclaré la musique incapable de traduire les sentiments, et tenté de fixer le beau musical en dehors de toute expression.

Où donc a-t-il prétendu le circonscrire ? Uniquement dans les qualités spécifiques de la musique, dans la musique en soi et non en nous. Le beau musical est, pour M. Hanslick, une sorte de beau indépendant, n'ayant pas besoin de tirer sa substance du dehors et existant uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons artistiques. « Les rapports bien ordonnés de sonorités pleines de charme par elles-mêmes, qui

s'accouplent, se repoussent, se fuient, s'atteignent ; leur essor, leur décroissance, voilà ce qui se présente à notre esprit, dans des formes libres, et qui lui donne le plaisir esthétique du beau. »

Aussi fermement que M. Hanslick, Victor de Laprade tenait pour la beauté purement spécifique de la musique : « Je ne veux pas, écrit-il, poser au compositeur cette question stupide : qu'avez-vous prétendu prouver, ou même raconter, ou décrire, ou simplement exprimer. Je n'oserais même pas lui demander : quelle passion déterminée vouliez-vous peindre, quel sentiment vouliez-vous faire naître dans l'auditoire, quelle direction vouliez-vous imprimer aux plus mobiles, aux plus vagues désirs ? »

D'accord ; il ne faut pas poser de pareilles questions au compositeur ; celui-ci ne saurait y répondre. Le compositeur ne se préoccupe pas, alors qu'il compose, d'éveiller en nous tel ou tel sentiment, de provoquer tel ou tel état d'âme ; il n'a d'autre dessein que l'invention et la combinaison de certaines formes sonores : mélodies, harmonies, timbres et mouvements. Mais cela n'empêche, et voici où nous nous séparons de M. Hanslick et de son école, cela n'empêche que ces formes créent en nous les états d'âme et nous suggèrent les sentiments en question.

M. Hanslick, il est vrai, déclare au début de son étude qu'il entend se placer uniquement sur le terrain de la musique instrumentale, celle qu'il nomme la musique pure et absolue. Dès lors nous avions peut-être le droit de négliger la question, puisque dans les pages qui suivent nous étudions surtout des œuvres lyriques. Il suffit pourtant que nous abordions quelques œuvres exclusivement orchestrales, ne fût-ce que la symphonie *pastorale* et la symphonie *héroïque*, pour n'avoir pas le droit d'esquiver l'objection. Il y a plus : nous faisons dans notre dernier chapitre une allusion générale à l'œuvre entier de Beethoven ; nous le qualifions d'héroïque, et cette qualification, éminemment psychologique ou sentimentale, implique à elle seule un désaveu des théories de M. Hanslick et de cette phrase, qui les résume : « L'expression d'un sentiment déterminé, de telle ou telle passion, est en dehors du pouvoir de la musique. ».

Pour combattre M. Hanslick, on peut s'aider d'abord de M. Hanslick lui-même. Il commence par poser des principes très sévères, mais il ne tarde guère à y apporter des tempéraments, et parfois presque des contradictions. Ainsi d'abord, la musique, selon M. Hanslick, ne contient pas autre chose que « des formes sonores en mouve-

ment. » Elle ressemble à cette variété, ou si vous voulez, à cette branche de la peinture et de la sculpture qu'on nomme l'arabesque. La musique pourrait être à peu près définie : une arabesque, ou encore un kaléidoscope sonore. Enfin, s'il faut pour le beau musical une analogie déjà plus flatteuse, l'architecture, cette musique fixée, la fournira. — Mais ces termes de comparaison à peine indiqués, nous voyons M. Hanslick contraint comme malgré lui d'y ajouter, de les relever, et d'introduire dans la définition qu'il tente, cet élément de sentiment ou d'âme qu'il s'était flatté d'en bannir. La musique demeure bien semblable à un kaléidoscope, mais ce kaléidoscope est « placé à une hauteur incomparablement plus élevée sur l'échelle des phénomènes. » La musique est une arabesque, mais cette arabesque se meut, et puis, et surtout, elle est vivante.

Il faut, dit M. Hanslick, nous représenter la musique « comme le rayonnement actif d'un esprit d'artiste, dont l'imagination toute entière passe, par un travail incessant, à travers mille fibres *sensibilisées.* » Et ailleurs « l'imagination jouit des phénomènes sonores, de leur arrangement, de l'architecture des sons dans une *sensibilité consciente*, et agit en liberté dans leur contemplation immédiate. » Eh bien, ne voilà-t-il pas que nous met-

tons le pied, si j'ose dire, dans le domaine sentimental. Que font, je vous prie, ces phénomènes sonores, lorsqu'ils s'adressent non-seulement à l'imagination, mais à la *sensibilité consciente*, que font-ils autre chose que provoquer des sentiments ? Et nier d'une part que ces phénomènes sonores contiennent les sentiments, pour concéder, d'autre part, qu'ils les produisent, n'est-ce point subtilité et querelle de mots ? M. Hanslick, je le sais, insiste sur la distinction. La rose, dit-il, exhale un parfum, mais l'expression de l'idée de parfum ne lui est pas inhérente ; la forêt répand une fraîcheur ombreuse, mais sans exprimer le sentiment de l'ombre ni de la fraîcheur. — Des mots, encore des mots, et nous ne tenons pas à dire que la sonate en *ut dièze* mineur de Beethoven exprime le sentiment d'une tristesse profonde, si on convient avec nous qu'elle répand une profonde tristesse.

Quant à l'architecture, dont parle M. Hanslick, elle aussi dans une certaine mesure exprime, ou si vous voulez, provoque des sentiments. « Est-il jamais venu, demande M. Hanslick, est-il jamais venu à l'esprit d'un architecte raisonnable, de dire que son art a pour but d'exciter des sentiments, ou que les sentiments y sont inhérents, en font partie intégrante ? » Non certainement ; les senti-

ments ne sont pas « inhérents » à l'art ; ni de l'architecture ni de la musique ils ne font « partie intégrante » ; l'excitation des sentiments n'est pas le contenu, le but de l'art ; mais elle en est l'effet, et là où manque cet effet, il n'y a pas d'art. Le Parthénon et Notre-Dame diffèrent non-seulement par les lignes visibles, mais par les pensées, les sentiments que ces lignes représentent et qu'elles suggèrent. Il en est ainsi de tous les chefs-d'œuvre de tous les arts. « Les madones de Raphaël ne nous disposent-elles pas à la piété ? Les paysages de Poussin ne nous font-ils pas soupirer après la campagne ? L'aspect de la cathédrale de Strasbourg reste-t-il sans effet sur notre âme ? » M. Hanslick, qui pose lui-même ces questions, reconnaît, aussitôt après les avoir posées, que la réponse ne saurait être douteuse, et que « tous les arts ont également une influence assez forte sur le sentiment. » Il va plus loin : il admet qu'un état moral se manifeste par la musique, notamment par l'improvisation musicale. « Celui, dit-il, qui a compris et senti ce langage sans entraves, cette expansion complète de l'être, celui-là n'a pas besoin d'autre chose pour savoir comment l'amour, la jalousie, le plaisir et la douleur sont évoqués de leur néant et rendus sensibles jusqu'à l'évidence, sans que pourtant rien les désigne. »

Ailleurs, c'est par le sentiment aussi que M. Hanslick définit ou caractérise le génie de Beethoven, quand il écrit : « Dans les symphonies de Beethoven, sans connaître le nom ni la vie de l'auteur, le jugement esthétique discernera l'impétuosité, la lutte, l'aspiration non satisfaite vers un idéal immense, la fierté consciente de sa force. » Enfin, n'est-ce pas un aveu plus large encore, et comme une concession, voire même une contradiction de principes, cette déclaration arrachée à M. Hanslick par la nature des choses : « Je suis parfaitement d'avis qu'en dernière analyse, l'appréciation du beau reposera toujours sur l'évidence du sentiment. » A la bonne heure, et M. Hanslick a raison ici contre lui-même. Oui, la dernière analyse du beau rencontre toujours le sentiment. Je ne dis pas que le sentiment soit le but de l'art, mais il en est le résultat. Le beau musical n'existe pas par suite de notre sentiment, mais il existe pour notre sentiment ; sans doute le beau musical est beau en soi, mais il l'est également en nous, et c'est de nous, dans nos rapports avec lui, qu'il faut absolument tenir compte.

Il semble qu'après ces réticences, je dirais presque ces rétractations, M. Hanslick ne soit plus tout à fait recevable à condamner en bloc la critique qui étudie dans la musique l'expression de

...

certains sentiments. Cette méthode, d'ailleurs, que nous avons cru pouvoir suivre en ce volume, de graves autorités l'ont approuvée. M. Sully Prudhomme, par exemple, en son beau livre : *l'Expression dans les Beaux-Arts*, répudie énergiquement pour tous les arts, et pour la musique surtout, le principe du beau exclusivement objectif et spécifique. Il exige une faculté chez l'artiste et dans une œuvre d'art une qualité maîtresse, qu'il appelle la sympathie. « Un artiste, dit-il, tout à fait dénué d'aptitude à la sympathie, serait celui qui s'en tiendrait aux combinaisons purement agréables des sensations, aux qualités exclusivement sensuelles des perceptions. Un pareil artiste n'existe pas. Il n'y a pas un vrai peintre qui se borne à composer des nuances et des dessins ne représentant aucun objet extérieur, comme les nuances et les dessins des tapis ; un vrai sculpteur, qui ne s'attache jamais à la forme des corps vivants et s'en tienne à modeler des motifs de pure ornementation, des formes ne s'adressant qu'aux yeux. Et encore est-il presque impossible d'imaginer un contour agréable qui, par sympathie, n'éveille quelque sentiment, de sorte qu'on ne conçoit pas un architecte dont les compositions ne procureraient que des jouissances physiques au sens de la vue, sans faire naître par sym-

pathie un sentiment. *Encore moins conçoit-on un musicien qui charmerait l'oreille sans jamais émouvoir le cœur; la sympathie joue infailliblement un rôle dans la musique.* » Et ailleurs, M. Sully Prudhomme, insistant sur le rapport étroit de la musique et du sentiment, écrit avec autant de finesse que d'exactitude : « C'est précisément parce que les sensations auditives s'identifient en quelque sorte avec les émotions, qu'elles se sont spontanément approprié les qualificatifs empruntés aux autres perceptions... Une mélodie est suave, poignante, pénétrante, tendre, amoureuse. »

Hegel, dans son *Esthétique*, ne fait pas la part moins large au sentiment : « C'est, dit-il, seulement lorsque dans l'élément sensible des sons et de leurs divers modes et combinaisons, un sentiment, une pensée, sont exprimés avec vérité, que la musique s'élève au rang d'un art véritable.... Sous ce rapport, le problème propre de la musique est celui-ci : ne pas traiter la pensée telle qu'elle existe, comme notion générale dans l'intelligence ou comme objet présent à l'imagination, ayant une forme extérieure, déterminée, (mode de représentation qui appartient aux autres arts) ; mais la concevoir et la traiter de manière qu'elle soit vivante dans la sphère du sentiment. Faire

résonner dans les sons cette vie intime, ces mystérieux mouvements de l'âme, ou combiner cet écho harmonieux avec le langage des mots qui expriment des pensées plus déterminées, plonger en quelque sorte ce froid langage dans la source des sentiments et de l'émotion sympathique, telle est la tâche difficile qui échoit en partage à la musique. »

Enfin, contre les doctrines de M. Hanslick et de ceux qu'on a appelés les athées de l'expression, chercherons-nous encore d'autres armes ? M. Lévêque nous les fournirait, M. Lévêque, dont les articles, épars malheureusement dans la *Revue philosophique* et le *Journal des Savants*, formeront, quand l'auteur voudra les réunir, un précieux traité de psychologie musicale. M. Lévêque reproche avec raison à M. Hanslick d'avoir poursuivi le divorce entre l'esthétique et la psychologie, d'avoir voulu isoler le beau, le considérer et l'étudier en dehors de l'âme qui le ressent et le juge. D'accord avec M. Hanslick sur ce point que la musique n'est pas un langage et ne peut tout dire, il affirme pourtant qu'elle peut et sait dire beaucoup, qu'elle a notamment la faculté de rendre avec clarté, avec puissance, les deux plus simples de nos passions, qui sont aussi les deux plus fortes et qui renferment toutes les

autres: la joie et la douleur. Ces deux états de l'âme, la musique les exprime à n'en pas douter; elle les exprime à tous les degrés, et cela suffit à lui assurer un domaine psychologique considérable, et pour ainsi dire, illimité.

En dépit de M. Hanslick, ce pouvoir de traduire les sentiments et de représenter l'âme, cette humanité des sons, la musique instrumentale elle-même la possède. L'école Hanslick n'a pas seulement trop séparé l'esthétique de la psychologie; elle a encore eu le tort de scinder la musique en deux, et de prétendre opposer la musique instrumentale à la musique chantée. En réalité la musique est une en deux personnes; M. Lévêque l'a très bien vu, et il a clairement démontré que la musique symphonique et la musique vocale, loin de différer par la nature, ne diffèrent que par le degré, et justement par le degré de l'expression dont chacune est capable. Quant à la faculté même d'exprimer, je dirais presque : quant au droit à l'expression, il est acquis, ou plutôt naturel et essentiel à toute musique.

D'abord à la musique vocale, qui sans doute a été la musique primitive, et dont la musique instrumentale n'est qu'une conséquence et une imitation. Oui, une imitation, et sur les relations et les ressemblances de l'une et de l'autre, c'est M.

Lévêque encore qu'il conviendrait de consulter. Avant tout on ne s'est pas assez demandé quelle part doit être attribuée dans la musique, à la nature. Trop de gens s'en vont répétant que cette part est nulle, et qu'avec la nature, la musique, pas plus que l'architecture, n'a rien de commun. Cela est faux. La musique emprunte beaucoup à la nature, et par ce mot, cela va sans dire, je n'entend pas seulement la nature extérieure, cosmique, mais aussi et surtout la nature humaine : nos pensées, nos sentiments et nos passions. « Toute musique est vocale à l'origine » a dit Herbert Spencer ; or le phénomène vocal n'est que la manifestation par une excitation musculaire, d'une excitation mentale. « Les variations de la voix, ajoute l'esthéticien anglais, sont les effets physiologiques des variations dans les sentiments... chaque inflexion, chaque modulation est la conséquence naturelle de l'émotion ou de la sensation du moment, et enfin la raison du pouvoir expressif, si varié, de la voix, doit se trouver dans ce rapport général qui est entre les excitations musculaires et les excitations mentales. » Rien de plus juste, n'est-ce pas, ni de plus certain. Eh bien ! il s'agit simplement d'admettre que la musique instrumentale elle aussi, dans une mesure moindre, mais réelle en-

core, est en correspondance avec notre sensibilité, nos passions, notre âme enfin. Or, c'est ce que M. Lévêque a montré finement en plus d'une étude ingénieuse et neuve sur l'esthétique comparée de l'orchestre et de la voix. Il en est arrivé à constituer par là toute une psychologie, exacte et subtile, des instruments, des rythmes, des timbres, des mouvements et des intonations, à saisir des rapports cachés, mais réels, entre les variations non plus de la voix humaine, mais des voix instrumentales, et les variations de nos sentiments. De ces rapports, il donne des exemples faciles et frappants. Il constate que les instruments sont des voix plus ou moins parfaites, de même que la voix est le plus parfait des instruments. Il nous rappelle que les instruments « chantent » et que la hiérarchie s'établit entre eux suivant qu'ils ont plus ou moins d'aptitude à chanter. De tous les éléments, ou individus, qui composent l'orchestre, les plus élevés en dignité ne sont autres que ceux qui chantent le mieux. Le premier violon dans la symphonie ou le quatuor, n'est supérieur au second que parce qu'il est chargé du chant; par là encore le violoncelle est au-dessus de la contrebasse. Enfin, pour résumer la pensée de M. Lévêque en citant ses propres paroles, la valeur musicale des instruments se mesure « à la

faculté qu'ils possèdent de se rapprocher de l'âme de l'homme et d'en devenir un organe aussi direct, aussi intime, aussi personnel que possible. » Qu'est-ce que le timbre d'un instrument, sinon une correspondance merveilleuse, j'ajouterai nécessaire et jamais impunément méconnue, entre la qualité du son qu'il émet et la qualité du sentiment qu'il éveille ? Sur ce point le *Traité d'instrumentation* de Berlioz est fécond en enseignements. Mêmes rapports entre les mouvements de la musique et les mouvements de l'âme; vive, la musique exprime communément la joie; lente, la tristesse. Enfin l'intensité du son, elle aussi, croît ou décroît avec l'intensité du sentiment, et cela encore est naturel, le son n'étant que la vie de la matière qui vibre, et cette vie étant plus ou moins active, selon que les vibrations se succèdent avec plus ou moins de rapidité.

Les voilà, les grandes lignes d'une psychologie instrumentale ; en voilà les principes élémentaires. Il ne s'agit point ici de les développer, mais peut-être nous aura-t-il suffi de les énoncer pour ébranler cette affirmation, que la musique, fût-ce la musique instrumentale, n'exprime pas de sentiments. A plus forte raison nous excusera-t-on d'avoir cherché dans la musique lyrique ou dramatique, la traduction de quatre senti-

ments qui sont parmi les plus simples, les plus généraux, et, qu'on nous passe le mot, les plus musicables de l'humanité. Si ennemi qu'il fût de l'expression par la musique, voici ce qu'écrivait Victor de Laprade; voici comment il se représentait « un grand musicien, une âme haute, passionnée, religieuse, un artiste qui tire ses inspirations du fond de ses entrailles, comme Beethoven, et non pas de sa mobile fantaisie et des mobiles apparitions qui traversent le monde extérieur ». Interrogez un tel artiste, dit de Laprade, « sur l'état de son cœur, sur la direction de son esprit qu'il a cherché à peindre ; ses réponses, voulût-il les compliquer de philosophie et de subtile analyse, se résumeront toujours dans un de ces deux mots : tristesse ou joie. Ajoutons un troisième terme qui n'est guère qu'une combinaison des deux premiers: exaltation, fureur sacrée, ivresse de la colère qui appelle la bataille, ivresse de la colère qui appelle la volupté, ivresse plus haute et plus calme qui emporte l'âme vers quelque chose d'innomé. Cet innomé sera l'infini, sera Dieu, si vous le voulez. »

Nous n'en demandons pas, ou presque pas davantage. A ces trois ivresses, ou plutôt, pour employer des mots plus calmes, à ces trois sentiments, ajoutons en un quatrième : le sen-

timent de la nature, et nous retrouverons, acceptée et définie par un de nos contradicteurs même, toute la matière de ce petit volume.

Il en est de la musique un peu comme de la nature : l'une et l'autre parlent presque de même. De la nature non plus tous n'entendent pas le langage ; tous ne sentent pas la désolation des plaines de neige, la fierté des montagnes, la douceur des prairies et le sourire des flots En devons-nous conclure que les choses soient muettes ? Rappelons-nous plutôt le cri du poëte attestant qu'elles parlent et que leurs paroles ont un sens. Crions, nous aussi, non plus aux « verts gazons », aux « sombres mers », non plus aux formes visibles, mais aux formes sonores, non plus aux chefs-d'œuvre de Dieu, mais aux chefs-d'œuvre des hommes :

> Si vous n'exprimez rien, qu'avez-vous donc en vous
> Qui fait bondir le cœur et fléchir les genoux !

PSYCHOLOGIE

MUSICALE

CHAPITRE PREMIER

La Religion dans la Musique.

I

La musique est l'art moderne par excellence. Née à la fin du XVI[e] siècle, elle grandit obscurément pendant le siècle suivant ; le siècle dernier vit son progrès magnifique, et le nôtre est témoin de sa gloire. Après que l'architecture, la sculpture et la peinture, ces rameaux plus précoces du génie humain, avaient donné leurs fruits, une branche nouvelle jaillit et se chargea de fleurs. L'éclosion de la musique est récente et son

développement peut sembler presque contemporain à nos yeux, devant lesquels reculent de plus en plus aujourd'hui les horizons de l'histoire. Quelque deux cents ans, quelque cent ans même, ont vu la naissance de la musique et sa renaissance, deux phénomènes entre lesquels les lois de l'esprit mettent d'ordinaire plus de distance. De l'origine à nos jours, en ce peu de temps qu'on dirait avoir compté double, il y a eu positivement formation et transformation de la musique. Elle n'est vraiment faite que par les grands hommes du XVIIIe siècle : les Bach, les Haendel, les Gluck ; mais presque aussitôt Haydn, Mozart, Beethoven paraissent, et l'art, qui se connaissait à peine, ne se reconnaît déjà plus. Alors l'évolution se précipite. Au-dessous de Beethoven, les Mendelssohn, les Schumann, sont des musiciens de génie. Au théâtre, Weber, Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Wagner, pour nommer seulement des morts ; après eux, bien des vivants que nous étudierons aussi, frayent et suivent de nouveaux chemins. Il est donc permis, à propos du plus jeune des arts, de parler déjà d'anciens et de modernes, et d'essayer entre eux, non pas une querelle oiseuse, mais une comparaison peut-être féconde. C'est ce que nous voudrions tenter.

Nous ne prétendons pas, à peine est-il besoin de le dire, entreprendre une revue complète de l'art musical, ancien et moderne. Un tel programme rappellerait le titre : *Dieu, l'Homme et le Monde,* qu'un écrivain trop synthétique avait donné, dit-on, à une brochure de vingt pages. Il suffira d'examiner comment quatre sentiments de l'âme humaine, les plus intéressants peut-être au point de vue de l'expression musicale, le sentiment religieux, le sentiment de la nature, le sentiment de l'amour et le sentiment héroïque, ont été rendus par les maîtres d'autrefois et ceux d'aujourd'hui ; comment la musique, en se modifiant, a suivi les modifications de ces quatre sentiments qui, toujours changeants, durent toujours.

On comprend qu'au spectacle du monde physique, intellectuel et moral, les philosophes aient conçu l'idée de l'évolution, et qu'ils aient dit : le changement est la loi. La nature extérieure, l'esprit et le cœur humain sont dans un perpétuel devenir ; hommes et choses semblent entraînés par un mouvement, par une tendance incessante ; toutes les grandes voies de l'humanité sont semées, comme les voies romaines, de bornes où les passants se reposent avant de repartir. Il est des passants qui ne reprennent pas leur

chemin et qui tombent pour ne plus se relever. Les civilisations, les religions, les arts peuvent mourir ; mais la civilisation, la religion et l'art ne meurent jamais. Leurs formes passagères s'usent comme les sandales d'un éternel voyageur ; le voyageur marche toujours. Il sait que la route est longue, mais qu'un jour peut-être il touchera la terre promise.

Le phénomène de l'évolution n'est pas moins frappant dans l'histoire de l'art que dans celle de la science; c'est peu à peu que les artistes comme les savants soulèvent le voile d'Isis. Mais le progrès artistique et le progrès scientifique ne s'accomplissent pas de même. Si l'homme aime le beau et le vrai, d'un pareil amour, s'il les poursuit d'une recherche aussi passionnée, il n'a sur l'un et l'autre ni une prise également sûre, ni un domaine également durable. « Il ne faut pas vingt années accomplies, disait La Bruyère, pour voir changer les hommes d'opinions sur les choses les plus sérieuses, comme sur celles qui leur ont paru les plus sûres et les plus vraies. » S'il est des vérités relatives et qui durent si peu, la beauté varie plus vite encore, et devant ses métamorphoses constantes, on se demande avec amertume, d'elle ou de nous qui change le plus, si c'est elle qui nous manque, ou nous qui la trahissons. Il faut l'avouer, en

dût-on souffrir, le beau, même le plus vivement senti, le plus ardemment aimé, n'est ni absolu ni éternel, comme le vrai logiquement démontré et formellement reconnu. L'amour, hélas! a des retours, des reprises de soi, qui ne connaît pas la raison. Si l'esprit ne répudie jamais un axiome, le cœur se détache de plus d'un chef-d'œuvre, et le savant, mais non l'artiste, osera dire avec Jésus : « Mes paroles ne passeront pas. »

Cette mobilité, cet éternel renouveau de l'idéal esthétique, donne aux études d'art, surtout aux études rétrospectives, une certaine mélancolie. Hélas ! que de chemins à remonter, déjà bordés de tombeaux ! Que d'œuvres acclamées par un siècle, oubliées par le siècle suivant ! Entre deux générations, des foyers s'éteignent et des sources tarissent. Que dis-je ? Notre propre cœur a battu jadis, hier même, là où il ne battra plus demain. Donnons des larmes aux choses ; comme les êtres elles meurent ; il y a des choses réellement mortes au fond de notre âme, et sur leurs restes indifférents, nous ne jetons même plus de fleurs.

Mais le progrès incessant et la perpétuité de l'art, consolent de ses métamorphoses, voire de ses ruines ; il faut reconstruire avec des débris, et que la vie sorte de la mort. L'une et

l'autre se rencontrent au cours d'une étude comme celle-ci.

L'on y trouve des astres éteints, frères de ces vieilles lunes qu'Henri Heine disait reléguées dans une céleste armoire, mais on y contemple aussi des astres à leur zénith, d'autres à leur aurore. On y peut comparer des œuvres fanées et des œuvres à peine écloses, saluer avec respect de vieilles idées, avec amour des pensées jeunes et vierges; évoquer le passé, contempler le présent, deviner l'avenir. Assez de beautés survivent, assez naîtront encore après les beautés mortes. Rattachons-les toutes ensemble ; renouons le collier, dont heureusement pas une perle ne tombe sans qu'une autre la remplace. Des fantômes adorés se sont évanouis ; ceux qu'on adore aujourd'hui s'évanouiront sans doute. Qu'importe, si tant que soi-même on dure, on garde au moins l'illusion bienfaisante de leur immortalité !

Au point de vue chronologique, il est malaisé de fixer rigoureusement la fin d'une époque ancienne, et le commencement d'une ère nouvelle. Phénomènes intellectuels et moraux obéissent avec les autres à la loi des transitions, et dans l'esprit de l'homme, comme sur sa tête, ni la nuit ni le jour ne se font brusquement. Des musiciens

classiques ont eu sur les horizons futurs de singulières visions ; d'autres, parmi les modernes, ont regardé en arrière. Si l'avenir a ses précurseurs, le passé conserve ses fidèles, et par de tels intermédiaires, les extrêmes se touchent et les dissonances se fondent.

Mais sous l'action lente du progrès, la musique s'est profondément transformée. Nul art n'a subi plus radicale métamorphose. Une toile de Raphaël ou de Rembrandt, un marbre de Michel-Ange, de Phidias même, surgissant tout à coup, nous étonnerait moins aujourd'hui qu'une cantate de Bach ou un opéra de Haendel. Un exemple fort rare, unique dans notre souvenir, pourra mieux que toute théorie, éclairer le chemin parcouru : c'est l'*Ave Maria* composé par Gounod sur le premier prélude de Bach. Qui donc (et nous écartons ici tout parallèle), qui donc, sans l'inspiration fortuite et très heureuse du maître contemporain, eût jamais songé à rapprocher ces deux noms? Entre l'auteur du *Clavecin bien tempéré*, et l'auteur de *Roméo et Juliette*, fût-ce entre l'auteur de la *Passion selon saint Matthieu* et celui de *Rédemption*, qui donc n'a le sentiment d'une distance infinie ? Qui n'irait presque jusqu'à se demander, s'il existe entre les deux musiciens autre chose de commun que les sept notes de la

gamme ? Jamais une œuvre n'accusa comme cet *Ave Maria* la dualité de ses auteurs.

Le prélude de Bach, on le sait, n'est qu'une suite d'accords arpégés, très simples, déduits les uns des autres par séries harmonieuses. Le grand charme du morceau tient à l'égalité des valeurs, à la régularité du rythme ; mais de pensée il ne s'en trouve guère ; de passion moins encore. Il manque là quelque chose, et toute oreille moderne le sentira. Gounod a comblé cette lacune. Sur la nudité des arpèges, auxquels le timbre du piano donne encore quelque sécheresse, il a jeté un chant vibrant, plein d'élan et de chaleur. Quand la phrase s'élève, quand elle échauffe l'accompagnement austère, on croit voir, après une *Madone* de Van Eyck, une *Assomption* de Rubens. C'était l'esprit des temps passés, voici l'âme des temps nouveaux. L'élément intellectuel persiste ; mais l'élément passionnel s'y ajoute. Je ne dis pas qu'il s'y mêle ; car de cette collaboration singulière résulte moins la fusion que la juxtaposition des deux pensées ; elles cheminent l'une à côté de l'autre, voisines, mais distinctes : ainsi l'Arve et le Rhône, après leur jonction, coulent un instant sans se confondre. L'un roule des flots pâles, encore attristés de l'ombre des vallées

étroites ; l'autre a déjà purifié ses ondes ; il a traversé le grand lac bleu, il a réfléchi le ciel, et pris à tous deux un peu de leur joie et de leur azur.

D'autres exemples seraient superflus. On sait qu'une page religieuse de Mendelssohn ne ressemble pas à une page de Bach ; qu'à leur tour Rossini, Verdi, n'ont pas compris la musique sacrée comme Mendelssohn, et qu'enfin M. Massenet ne l'a pas traitée non plus selon l'esprit du passé. De même, la musique descriptive de Félicien David laisse une tout autre impression que celle de Beethoven, et l'éternel duo de l'amour a très différemment inspiré Mozart, Meyerbeer, Wagner et Gounod.

Bien entendu, ce n'est pas dans la valeur, mais dans la nature des œuvrés, que nous signalons des nuances et plus que des nuances ; mais toute question de hiérarchie écartée, il est certain que la musique moderne, ou relativement telle, pourvu qu'elle ait quelque mérite, nous touche plus vite et plus profondément que l'autre. La majorité du public sera plus émue par *le Requiem* de Mozart ou par celui de Verdi, que par *la Passion* ou *le Messie;* par *le Freischütz* que par *les Saisons*, par *les Huguenots* ou *Faust* plus que par *Armide* ou *Fidelio*. D'où vient aux derniers

venus cet accès plus facile auprès de nous, sinon d'une loi naturelle qui veut que nous soyons de notre temps, et que les âges voisins fassent les âmes pareilles ? Il faut, pour comprendre et goûter les anciens, un effort que n'exige pas l'intelligence presque intuitive des contemporains. Nos habitudes modifiées, nos tendances différentes ou contraires, nous font moins hospitaliers aux idées d'autrefois. Le génie seul force notre accueil, et cela, parce que le plus souvent il n'est qu'une divination de l'avenir, et fait au-devant de nous presque tout le chemin. Les beautés hors ligne sont de tous les temps, et du leur et du nôtre ; en avant de leur siècle, elles attendent les siècles suivants. Mais la beauté moindre et pour ainsi dire courante, vieillit vite, et vieille, demande des égards, presque des concessions. A nous d'aller au-devant d'elle; à nous, quitte à nous courber un peu, de nous placer à son point de vue, d'incliner nos goûts et de subordonner notre critique. Tous ces petits sacrifices coûtent à notre personnalité. L'esprit comme le cœur a son égoïsme ; à lui aussi répugne la désappropriation.

Entre la musique d'autrefois et celle d'aujourd'hui, quelle est donc la différence ? Au seuil de cette étude peut-elle être définie d'un mot, aper-

çue d'un regard ? Non. Elle ne deviendra que peu à peu sensible par l'analyse des œuvres successives ; nous suivrons une ligne qui fuit comme celle des eaux. Devant le passager, les vagues succèdent aux vagues, et l'horizon toujours se dérobe ; mais un jour on aborde enfin à de nouveaux rivages, et l'on s'aperçoit que la mer est traversée.

II

L'idée religieuse occupe dans l'esprit de l'homme, et par suite dans ses manifestations artistiques, une des premières places, la première peut-être par ordre d'ancienneté. L'art est presque toujours religieux à son origine ; il le demeure parfois dans sa maturité, et ce serait assez d'un temple et d'une cathédrale, du marbre d'une déesse et d'une image de madone, pour attester le génie humain. Les relations de l'homme avec Dieu, diversement comprises par les religions qui passent, mais toujours nécessaires à la religion qui demeure, sont pour l'artiste un thème éternellement fécond. Les moins croyants eux-mêmes gardent un certain goût du divin. L'art est de nature plus religieuse que la science ; on croit et on aime par sentiment plus que par

raison ; Dieu gagne et garde les âmes moins par la vérité que par la beauté, et ce n'est pas un philosophe, mais un artiste, qui laissait au sommet d'une montagne ce témoignage d'enthousiasme et de foi : « Grand Dieu ! que tes œuvres sont belles ! »

La musique, autant que les autres arts, devait chercher à rendre le sentiment religieux ; mieux que tout autre, l'architecture peut-être exceptée, elle y pouvait réussir. L'inépuisable variété dans la combinaison des sons, comme dans celles des lignes, et l'élément mathématique inhérent à la musique et à l'architecture, éveillent aisément en nous les pensées de métaphysique religieuse. Dieu infini, nous sera plus sensible sous les voûtes de Notre-Dame ou dans un chœur de Palestrina, que sous les traits encore trop humains du vieillard de la Sixtine. L'architecture et la musique surtout, le plus immatériel des arts, échappent en matière religieuse à l'anthropomorphisme dont la peinture et la sculpture ne peuvent se défendre: anthropomorphisme que les grands artistes savent élever jusqu'au sublime, mais dont les dieux païens, très matériels, très voisins de l'humanité, s'accommodaient mieux que notre Dieu à nous. Satisfaite de ses dogmes concrets, étrangère à tout mysticisme, l'âme antique ignora les abs-

tractions et les rêves chers à l'âme chrétienne. De là, chez les anciens, prédominance des arts plastiques, et prédominance dans ces arts mêmes, de beautés assorties au caractère de la race : la proportion, la mesure. Le christianisme a déplacé l'équilibre humain, et la musique devait singulièrement s'accorder avec lui. Seule, elle a pu remplir les espaces infinis qu'une lumière nouvelle a révélés dans notre âme ; exprimer par son langage, à la fois le plus vague et le plus puissant de tous, des aspirations indéterminées, qui peut-être sans son aide s'ignoreraient toujours elles-mêmes.

Merveilleusement appropriée à l'idéalisme chrétien, la musique ne l'est pas moins à la gravité, à la tristesse des croyances modernes. Aucun art ne sait être aussi touchant que la musique, et le christianisme est touchant et douloureux. Il a répudié les doctrines de la volupté, de la vie à outrance, pour celles de la souffrance et de la mort. Heureux ceux qui pleurent, dit une de ses plus étranges maximes, et son dogme fondamental, son plus étonnant mystère, est le martyre d'un Dieu. Toute œuvre de musique sacrée porte un titre sombre : c'est le *Stabat Mater*, la *Passion*, le *Requiem*, la messe elle-même, figure d'un auguste sacrifice. Voilà les offices

chrétiens, et la musique aime toutes ces plaintes. Palestrina, puis les compositeurs italiens du XVIIe siècle ; après eux Pergolèse avec son *Stabat*, Haydn avec *les Sept Paroles*, Mozart avec *le Requiem*, ont été de grands maîtres religieux. De nos jours, le *Stabat* de Rossini, le *Requiem* de Verdi, sont des œuvres de premier ordre. En dehors de la liturgie, dans la traduction ou l'imitation des livres saints, la musique a pris des sujets d'oratorios ou de drames sacrés : la *Passion* de Bach, le *Messie* de Haendel, le *Paulus* de Mendelssohn ou son *Élie* ; plus près de nous *l'Enfance du Christ* de Berlioz ; plus près la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Enfin, l'idée religieuse a donné au théâtre quelques-unes de ses plus glorieuses scènes ; *la Juive*, *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *Parsifal*, en rendront témoignage.

Si l'on pouvait d'un mot caractériser l'évolution de la musique religieuse, il faudrait dire que cette évolution a été surtout dramatique. L'art musical abandonne de plus en plus l'église pour le théâtre ; parfois même (on l'a dit à propos de Rossini et de Verdi), il transporte le théâtre à l'église. Encourt-il pour cela le reproche d'impiété et de sacrilège ? Faut-il s'indigner, s'étonner même, si la musique cherche une forme saisis-

sante pour rendre le sentiment, parfois la passion religieuse, ou pour traduire des scènes sacrées ? Est-il rien de plus dramatique que notre destinée, telle que le christianisme nous la révèle, rien de plus dramatique que certains récits des livres saints? Quel respect mal entendu commande d'étouffer sous des formules hiératiques l'office des morts ou la Passion de Jésus ? Faut-il couper les ailes à la prière, et l'amour, parce qu'il est divin, n'est-il plus l'amour ? Le temps des symboles est passé, le Seigneur a depuis longtemps rejeté la fumée des anciens sacrifices, et c'est de son sang que le Christ a rougi la terre. S'il nous appelle à lui, nous qui pleurons, nous pouvons à ses pieds verser de vraies larmes, et le Dieu qui s'est fait semblable à nous ne veut plus ni des oraisons banales, ni des hommages indifférents.

III

Le premier par le temps, et peut être par le génie, des musiciens d'église, est Palestrina. Il parut à l'époque où mouraient les derniers enfants de la renaissance, dans ces années indécises où s'achevait la genèse de l'esprit nouveau :

Siècle mystérieux, où la science sombre
De l'antique dédale agonisait dans l'ombre;
Tandis qu'à l'autre bout de l'horizon confus,
Entre Tasse et Luther, ces deux chênes touffus,
Sereine, et blanchissant de sa lumiere pure
Ton dôme merveilleux, ô sainte architecture,
Dans ce ciel qu'Albert Dure admirait à l'écart,
La musique montait, cette lune de l'art.

Ainsi parle le poète des *Rayons et des Ombres*. C'est bien comme il le dit, du XVI[e] siècle, et de Palestrina, le grand maître pieux, que date la musique. Mais Victor Hugo, qui n'aimait pas la musique et ne la savait guère, comprenait assez mal Palestrina. Il en faisait un génie trop soucieux du monde extérieur, trop curieux et trop épris de la nature, ouvrant son âme

Alors que le printemps
Trempe la berge en fleurs dans l'eau des clairs étangs,
Que le lierre remonte aux branches favorites,
Que l'herbe aux boutons d'or mèle les marguerites.

Ce coin de paysage n'est pas à sa place ici. L'auteur de la *Messe du Pape Marcel*, ne cherchait son inspiration que dans le sentiment religieux, qui vient de Dieu seul et ne conduit qu'à Dieu. Il y a même une certaine dissonance entre la musique de Palestrina et son époque. Le siècle alors n'était rien moins qu'as-

cétique. Le mouvement de la renaissance, précipité par les papes, les avait entraînés ; lettrés et artistes, le Dieu qu'ils représentaient n'était plus le Dieu des pauvres, même des pauvres d'esprit. Benvenuto ne pouvait orner de pierres assez précieuses la tiare d'un Médicis. Les murs du Vatican se couvraient de chefs-d'œuvre indifféremment profanes ou pieux. La cour pontificale se plaisait aux festins, aux comédies ; l'esprit du monde soufflait sur la cité, même sur la maison de Dieu. Contre cette mondanité la musique protesta seule, et s'ouvrit comme un refuge, au sentiment religieux.

Comme un piège, prétendent les critiques puritains, et M. Félix Clément dans son *Histoire de la musique religieuse*, accuse Palestrina d'avoir, en cherchant l'art pour l'art, détruit la piété dans le cœur des fidèles. Autant vaudrait traiter Giotto de mécréant et Fra Angelico d'impie. Il ne faut pas, même en art, confondre les conventions avec les convenances, et pour que la musique ne scandalise pas, il n'est pas nécessaire qu'elle endorme. Mendelssohn le savait bien, et c'est lui, le compositeur d'*Élie* et de *Paulus*, peu suspect d'impiété, même en musique, c'est lui qui réclamait pour les Grâces l'accès de la maison de Dieu.

Non, Palestrina ne fut point un musicien de salon, et les plus saintes oreilles le peuvent écouter. Par malheur l'occasion est rare, maintenant que les voûtes sixtines sont muettes[1]. Pour le public ordinaire, même pour nombre de musiciens, Palestrina n'est plus qu'un dieu caché, et ses fidèles en sont réduits à l'adorer de loin. Il faut pour qu'il vous soit révélé, traverser par hasard une sérieuse ville d'Allemagne, entrer, comme nous l'avons fait, dans le dôme d'Aix-la-Chapelle. On célèbre la messe, et pour peu que vous regardiez autour de vous, un sacristain se présente et vous conduit à l'orgue. Une trentaine d'enfants y entourent un vieux prêtre à lunettes, attentifs comme les petites Vénitiennes, camarades de Consuelo, sous le bâton de Porpora. Votre guide vous demande négligemment, d'un ton à peine dubitatif, si vous connaissez « la sixième de Palestrina », et la voilà aussitôt qui commence, cette fameuse sixième messe, que

1. Depuis que ces pages ont été écrites, la *Société des Chanteurs de l'église Saint-Gervais*, fondée et dirigée par M. Charles Bordes, avec le concours de M. Vincent d'Indy, a entrepris d'initier le public parisien aux œuvres admirables de Palestrina et de la grande école religieuse italienne. De cette entreprise, qui a déjà donné les résultats les plus heureux, nous tenons à féliciter ici MM. Bordes et d'Indy.

vous ne connaissiez pas. Alors, fussiez-vous incrédule, si l'émotion religieuse ne descend pas en vous, c'est qu'il vous manque, avec la foi, jusqu'au sentiment esthétique des choses divines. Malgré les anathèmes de M. Clément, si Dieu n'est pas dans cette musique-là, il est absent de toute musique et de l'art tout entier, des fresques de Fra Angelico et des cathédrales gothiques. Nous l'avons entendue, la messe de Palestrina, dans l'église allemande, et nous ne l'oublierons pas. Dédaigneuses de tout secours instrumental, les voix montaient, solitaires et libres, mais si serrées, si unies, que les pierres mêmes semblaient chanter : *Lapides clamabant*. On eût dit que toute la vieille église priait par la bouche de ces petits enfants. Les notes cheminaient gravement, se superposaient les unes aux autres, ourdissaient la trame magnifique des harmonies. Ce n'était pas un chant, une mélodie au sens habituel, moins encore au sens italien du mot, mais des séries, des entrelacements d'accords, sublimes dans leur nudité austère. On ne savait plus, tant la psalmodie était lente, ce que disaient les voix, ni quel mystère elles célébraient. Cette musique n'évoquait pas les visions précises et trop humaines que donne la peinture; elle avait un bien autre pouvoir, et l'idée religieuse s'imposait à

nous par elle, impersonnelle, abstraite, mais forte de son abstraction même et de son impersonnalité.

Longtemps, presque jusqu'au début de notre siècle, l'Italie, depuis si profane, garda le style sacré, et c'est un bonnet d'enfant de chœur que Rossini jeta si haut, qu'on ne l'a plus retrouvé. Mais de l'œuvre amoncelée par les successeurs de Palestrina dans les archives du Vatican et ailleurs, qui se soucie encore? Qu'est devenu, depuis la fermeture de la chapelle papale, le fameux *Miserere* d'Allegri, que le petit Mozart avait en une seule audition retenu par cœur[1] ? Que reste-t-il, hélas! des maîtrises, des *scuole* de Venise ou de Naples, et des hymnes austères qui s'élevaient sous des cieux enchantés? On cite bien le psaume de Marcello, l'air, apocryphe d'ailleurs, de Stradella, deux reliques qui suffiraient à la gloire de deux maîtres. Mais de Porpora, de Durante, de Jomelli, l'on ne se souvient plus guère; quant à Galuppi, Carissimi, Frescobaldi, Abbattini et autres, leurs noms ne servent qu'à donner une apparence d'érudition aux nomenclatures des historiens. Si par hasard un de ces

1. Il a figuré au nombre des œuvres exécutées par *les Chanteurs de Saint-Gervais*.

beaux airs à demi oubliés se glisse à notre oreille, nous nous laissons reprendre une heure par le prestige mélancolique des choses passées; mais nous nous contentons d'une première larme; nous ne tournons pas le feuillet jauni, sous prétexte que les échos abandonnés sont maussades et souvent ne répondent plus.

Les plus vieux cependant restent parfois les plus fidèles, et Bach, plus jeune d'un siècle et demi, nous touche peut-être moins que Palestrina. Mais il nous étonne davantage. La *Passion selon saint Matthieu* a été mise tout entière, par le prodigieux organiste de Leipzig, en fugues, récitatifs, airs, chœurs, doubles chœurs, avec accompagnement d'orchestre et d'orgue. Une voix seule déclame le texte. Elle chante par exemple : « Lorsque Jésus eut achevé ce discours, il dit à ses disciples : Vous savez que la Pâque se fera dans deux jours. » — Ici, courte prière en forme de petit choral. — Reprise du récit : « Alors les princes des prêtres se réunirent et dirent : Que ce ne soit point durant la fête » (chœur). Après un certain nombre de ces récits et de ces chœurs, interviennent, pour prier Jésus ou pour le plaindre, les fidèles eux-mêmes, auditoire supposé de l'évangéliste. Une œuvre de cette nature est déjà un peu plus dramatique que

les œuvres purement liturgiques : antiennes, psaumes ou motets; mais elle garde encore à demi le caractère de l'office et de l'oraison en commun. La tradition a respecté jusqu'à nos jours cette forme classique de l'oratorio. M. Massenet le premier s'en est écarté dans sa *Marie-Magdeleine*, véritable drame sacré, tout en action et sans récits, que certains scrupules seuls empêchent de représenter.

Devant la *Passion* de Bach, comme toujours devant le maître d'Eisenach, on éprouve une sorte de crainte révérencielle. Du haut de cette œuvre, autant de siècles déjà semblent nous regarder que du haut de la pyramide égyptienne. Comme celle-ci, la *Passion* est colossale. Sous le revêtement qui s'écaille, sous l'instrumentation primitive et les formules archaïques, ressortent encore les assises énormes, les degrés presque trop hauts pour nous, et l'ossature prodigieuse. Ne fût-ce que par sa masse, une œuvre pareille vivra, peut-être sur des ruines plus touchantes que sa propre durée, mais elle vivra ; et vînt-elle à s'écrouler, un de ses débris suffirait encore à témoigner d'elle, et presque à la reconstituer. En elle tout se tient et se commande comme dans une figure géométrique. Les idées y ont la rectitude linéaire; les développements y ressemblent à

des progressions mathématiques ; presque rien n'y cède à la fantaisie, à l'heureux caprice du génie ailé. L'imagination, ou plutôt l'invention de Bach, une des plus étonnantes qui furent jamais, est surtout scientifique, apte aux combinaisons innombrables des sons, plus qu'à la représentation par eux des pensées et des sentiments. Le génie musical de Bach est le moins pittoresque et le moins plastique possible; diamétralement opposé, par exemple, au génie d'un Rubens. Il amène rarement en nous des perceptions auditives aussi claires que des visions ; il n'a pas l'imagination, en tant que faculté créatrice d'images, et tout à l'heure c'est l'étymologie même du mot qui nous faisait hésiter à l'écrire.

Mais il fallait que cet homme naquît pour rompre la musique aux travaux qui devaient l'assouplir. Il fallait ce précurseur austère, cet âpre mangeur de sauterelles, pour que Mozart eût du miel sur les lèvres. Bach est la base de l'édifice. Sans lui la musique se fondait sur le sable. Sur le sable bâtissent encore les compositeurs qui ne le connaissent pas. On peut ne point l'aimer, comme la grammaire ; mais on n'écrit pas sans lui. Vous donneriez peut-être, et moi de même, le *Clavecin bien tempéré* pour les adagios de Mozart et de Beethoven ; mais sans l'un vous

n'auriez pas les autres, et vous ne les jouerez bien, eux, que si vous l'avez bien joué, lui. Le *Clavecin bien tempéré*, c'est l'exercice par excellence du piano; ainsi l'œuvre de Bach est l'exercice de la musique entière; l'art musical s'est fait sur le clavier de son orgue.

Voilà ce qu'il faut se dire en relisant la *Passion*, et se dire souvent pour la relire tout entière. Le chœur d'introduction est peut-être le plus caractéristique de tous. Les filles de Sion et les fidèles s'invitent réciproquement à déplorer la mort du Christ: tout l'univers chrétien prie et pleure. A l'entrée de l'oratorio, ce double chœur se dresse comme les deux tours d'une église, tours mobiles et vivantes, qui n'ont jamais de brèches à réparer. Jamais ces harmonies compactes ne se désagrègent; les deux masses musicales évoluent tout d'une pièce; elles se rapprochent, se heurtent même, sans se confondre ni s'entamer. De telles pages abondent chez Bach; elles étonnent, et faut-il l'avouer, à la longue elles écrasent. Au cœur de l'oratorio, comme au cœur de la pyramide, étroit est l'espace où l'on respire, et l'on y croit sentir encore l'effrayante pesée de pierre. Un des pires défauts de chefs-d'œuvre pareils est la monotonie. Chœurs, airs, se succèdent éternellement pareils, sans une variante de

rythme ou d'harmonie, sans une cadence imprévue. Que les disciples chantent, ou les princes des prêtres, tous emploient le même style, les mêmes fugues, le même récitatif coupé d'accords, trop peu sensible aux situations poétiques ou douloureuses. Ah ! les divins tableaux de l'Évangile, qu'en a fait ici la musique ? Qu'a-t-elle fait de la Cène eucharistique et de l'onction de Jésus par Marie de Magdala ? « Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madeleine ! » Bach est fort, il est grand, immense même, mais un peu comme l'Océan que les Grecs appelaient stérile. Le musicien de la *Passion* avait la foi, puisqu'il remuait de pareilles montagnes, mais il n'avait pas toujours l'amour. Son œuvre est une œuvre de science encore plus qu'une œuvre d'art, parce qu'elle manque de charme, et comme l'a dit excellemment M. Brunetière, quelque sujet que l'on traite, là où il n'y a pas de charme, il n'y a pas d'art.

On peut s'expliquer le génie de Bach et la nature de son œuvre par l'esprit de son temps. L'Allemagne protestante, austère, à laquelle le Méphistophélès de Gœthe n'avait pas encore jeté ses troublantes apostrophes, croyait alors de toute son âme. Le siècle de Bach ne considérait de la foi que le fond dogmatique, absolu, sans en recher-

cher comme notre époque, plus curieuse que croyante, les dehors pittoresques ou poétiques. Dès lors, que pouvaient importer au musicien les épisodes humains, les côtés un peu extérieurs du grand mystère ? En écrivant, Bach faisait œuvre de chrétien au moins autant que d'artiste, comme ces vieux imagiers que furent les peintres primitifs. Bach est un primitif de la musique, de cet art un peu tardif, que depuis des siècles déjà, les autres arts avaient dépassé. Cherchez dans la peinture une interprétation illustre et déjà ancienne du supplice de Jésus : la *Descente de croix* de Rubens. A côté de la *Passion* de Bach, elle semble d'hier. Rappelez-vous avec Fromentin, qui l'a merveilleusement expliquée, l'admirable toile d'Anvers, ce chef-d'œuvre à la fois religieux et dramatique, plein de piété divine et de pitié humaine. Rappelez-vous des détails touchants et tout modernes ; entre autres le contact léger du pied décoloré de Jésus avec l'épaule nue de Madeleine. « Il eût été profane d'y insister ; il eût été cruel de ne pas y faire croire. Toute la sensibilité furtive de Rubens est dans ce contact imperceptible qui dit tant de choses, les respecte toutes, et attendrit[1]. » Bach ne pouvait avoir de

1. E. Fromentin, *les Maitres d'autrefois*.

ces notes-là : elles ne devaient pas, en musique, jaillir sitôt de l'âme humaine.

Contemporain de Bach, et moins grand que lui, Haendel semble un peu plus voisin de nous ; on croirait qu'il y a plus de douze ans de distance entre la *Passion* et *le Messie*. L'oratorio de Haendel est moins touffu ; l'air et la lumière y abondent. *Le Messie* est une espèce de rhapsodie à demi biblique, à demi évangélique, où parlent les prophètes, où le Christ promis par eux naît et meurt, où les fidèles confessent leur foi. En dépit de certaines longueurs, de certaines lourdeurs aussi, malgré la vieillesse de plus d'une forme devenue formule, *le Messie* laisse une autre impression que la *Passion*. Haendel apparaît comme un génie plus simple que Bach ; il a moins que lui le besoin de la complexité, il sait et il aime conduire à moins de quatre chevaux. Dès l'introduction nous nous sentons plus au large. « Consolez, consolez mon peuple, a dit le Seigneur à Isaïe. Criez à Sion que son iniquité est expiée, et qu'elle a reçu de l'Éternel au double de tous ses péchés. » Ce premier récit de ténor a l'ampleur particulière à Haendel ; la déclamation en est expressive et dramatique. Le maître, on le voit déjà, ne s'est pas ainsi que Bach, enfermé dans une église luthérienne ; il a jeté un regard

sur le monde ; il n'ignore pas toute passion humaine, il devine comment crie une âme non seulement vers Dieu, mais vers les créatures, et de sa bouche bientôt, le célèbre *Lascia ch'io pianga*, cette plainte profane mais poignante, va s'exhaler.

Les récitatifs prennent plus d'intérêt et de caractère : celui qui précède le premier air de basse, bien que trop fourni de vocalises dans le vide, est vigoureux et conclut avec crânerie. Un souffle d'héroïsme a passé parfois sur le front de Haendel, ce front d'où jaillit l'hymne des Macchabées. Le vieux maître est le premier musicien d'Israël, le premier grand interprète de la Bible. Sa puissance éclate surtout dans un air admirable : *Du haut de la montagne, il éleva la voix.* Ainsi chantaient sur les sommets les vieillards de Michel-Ange ; ainsi leurs oracles tombaient sur les plaines attentives, du haut des cimes visitées par Jéhovah. Oui, les prophètes devaient clamer ainsi, et l'art ne prêta jamais plus grandiose figure ni langage plus magnifique à ces devins sacrés, à « ces étonnants publicistes, » comme les appela M. Renan, plus étonnant lui-même.

A la force de Bach, Haendel ajoute quelque grâce. Sa naïve pastorale de Noël est un sourire d'enfant : *Incipe, parve puer*... Même charme dans plus d'un aimable cantique, où le musicien

pourrait dire de lui-même ce qu'il dit du Seigneur avec une douceur infinie : *Sa chaîne est légère, son joug n'est pas lourd.* Il allège le style de son grand devancier; il entr'ouvre la fenêtre que Haydn et Mozart ouvriront bientôt toute grande. De cette fenêtre il voit un peu de nature, un peu d'horizon, et quand les anges annoncent la Nativité, leur simple récit de quelques mesures frissonne au vent de la nuit.

Haendel, toutefois, parle rarement à voix basse ; il possède surtout l'éclat et l'énergie, la griffe du lion de Juda. L'Évangile n'a point amolli dans son âme la vigueur un peu rude de l'Ancien-Testament, et le génie hébraïque domine ses plus chrétiennes inspirations. Dans le *Credo* triomphal par lequel s'ouvre la troisième partie du *Messie*, l'idée religieuse est affirmée, jetée aux quatre coins du monde, avec une hardiesse, une sûreté de foi victorieuses ; la cadence habituelle, trop habituelle même à la phrase du maître, se relève ici d'un essor inattendu, puis redescend, noble comme l'aigle, qui, même au moment de se poser donne encore de grands coups d'aile. Le chœur : *Frères, c'est pour nous qu'il donne sa vie*, est le *meâ culpâ* de toute l'humanité ; le *lamento* suivant : *Pleurez, cœurs fidèles*, dont la terminaison paraît encore nouvelle aujourd'hui, n'a

peut-être pas son pareil dans *la Passion.* Le célèbre *Alleluia* n'a d'égal nulle part; c'est le cantique universel, catholique au vrai sens du mot. Les cris presque hurlés en des tonalités toujours plus retentissantes, la progression des voix de femmes éclatant par-dessus les autres, les fanfares de trompettes, tout cela fait de cette vocifération sacrée, l'hymne de l'univers emporté vers Dieu dans une assomption gigantesque.

« Celui-là est le père de tous, » disait Haydn de Haendel. L'auteur des *Sept Paroles* pouvait retrouver sur son œuvre quelque reflet du *Messi*›, la lumière pure, encore un peu pâle et froide, de l'époque primitive. L'oratorio de Haydn comprend sept adagios, sept grandes prières, paraphrasant chacune une plainte du Christ en croix. L'ordonnance des morceaux est majestueuse; le style en est toujours noble, mais la succession en semble monotone, et l'allegro final, le *terremoto*, rompt un peu tard l'uniformité rythmique de l'ensemble. Il faut pourtant signaler au courant de l'ouvrage, de graves beautés: la seconde parole: *Hodie mecum eris in paradiso*, dont le commentaire musical égale presque la brève et magnifique paraphrase de Bossuet: « Aujourd'hui, quelle promptitude! Avec moi, quelle compagnie! Dans le paradis, quel repos! » — La troisième parole:

Mulier, ecce filius tuus, est belle aussi ; mais l'introduction surtout mérite un éloge spécial. Elle est écrite dans un style dégagé, libre de fugue et de contre-point, que ne connaissaient guère les devanciers de Haydn. Pour la première fois, l'idée brise ici les entraves scolastiques, et la loi plus libérale de la forme, après la tyrannie de la formule, se prête à l'esprit nouveau.

Nous le verrons sourdre mystérieusement, cet esprit de vie, dans les œuvres qui désormais viennent à nous. De l'âme de celui qu'on appelle maintenant le vieux Haydn, de cette âme qui fut si jeune, où couvaient tant de germes épanouis aujourd'hui, de cette âme a jailli le beau duo de *la Création*. Nous reviendrons, en étudiant la nature dans la musique, à l'ensemble de l'œuvre; mais le début de la troisième partie, première prière des deux premiers êtres humains, ne saurait attendre les éloges. Elle les mérite tous, ceux de Stendhal exceptés. A ce propos, il n'est pas inutile de dire en passant, pour ceux qui l'admirent à outrance, quel pauvre critique fut Beyle. N'a-t-il pas écrit « que le caractère de la musique instrumentale de Haydn est d'être pleine d'une imagination romantique. C'est en vain qu'on y chercherait la mesure racinienne; c'est plutôt l'Arioste ou Shakspeare. » —

Rien de plus calme au contraire, que le prélude instrumental par lequel s'ouvre la dernière partie de *la Création*; rien de plus serein que le récit d'Uriel. Le duo qui suit, entre Adam et Ève, n'est que religieux, vierge encore de toute passion humaine. C'est un chaste remercîment pour le bienfait de la vie, de cette vie répandue avec le souffle divin sur deux âmes idéalement pures, sur deux corps idéalement beaux. Aussi pure, aussi belle, cette page est écrite dans le plus simple des tons, sans une modulation cherchée, sans une dissonance, rien qu'avec des notes qui s'aiment. Elle a la même fraîcheur de jeunesse et d'innocence que les lèvres de la femme attendant le premier baiser.

La femme! voici qu'elle apparaît pour la première fois dans la musique religieuse, et nous l'y trouverons sous les types adorables et divers que lui donna le christianisme : Ève, Madeleine, Marie. Pergolèse a chanté plus éloquemment que tout autre les douleurs maternelles de la Vierge. Écrit pour soprano et contralto, son *Stabat* emprunte à l'emploi de ces deux voix seules, un caractère particulier de tendresse. « Harmonie! harmonie! s'écriait Musset, qui nous vins d'Italie et qui lui vint des cieux! » On comprend ici cet élan vers la vieille terre sacrée. Dans sa forte et

simple jeunesse, avec Pergolèse par exemple, ou depuis avec le Rossini, le Verdi des beaux jours, dans ses retours à sa gloire passée, le génie italien garde toujours un attrait qui n'est qu'à lui, la clarté du ciel natal. Lisez le *Stabat* de Pergolèse, et aussitôt après, sans vous effrayer de l'espace à franchir, le *Stabat* de Rossini; tous deux sont plus séparés par les années que par le sentiment. On trouve naturellement chez Rossini le progrès moderne, l'emploi plus ingénieux ou plus puissant des ressources harmoniques et instrumentales. Pergolèse eût tremblé peut-être devant le foudroyant *Inflammatus* de Rossini; mais c'est pourtant son *Inflammatus* à lui qui nous fait devancer ici l'ordre des temps, et rapprocher les deux maîtres pour les louer ensemble. *Le Stabat* rossinien est peu religieux, moins douloureux encore; il sonne comme une cantate héroïque; mais cette série de cavatines, d'airs de bravoure, flambe comme une traînée de poudre; explosion de mélodie pure, orgie de couleurs d'un Rubens musicien. Rossini sacrifie la pensée à la musique; il oublie de prier, de gémir, pour chanter seulement. Épris avant tout de la beauté musicale et vocale, d'une beauté presque plastique, un peu profane, il suit, l'oreille ravie, l'essor de cette voix humaine que l'Italie a tant aimée.

Aux jours de notre jeunesse, chaque vendredi saint, à Saint-Eustache, la digne fille d'un illustre artiste italien[1] chantait la pathétique prière avec du soleil dans la voix et du soleil dans le cœur. On allait à la vieille église des Halles en pèlerinage d'avril, sous un ciel déjà attiédi. Dans les rues embaumaient les premières charrettes de fleurs, et par le porche ouvert, les rayons et les parfums entraient, attirés par cette musique, leur sœur. Sous les voûtes claires flottait un souffle printanier. Il semblait lui aussi venir de l'Italie, du pays où la religion est joyeuse, où les églises sont parées dans les grands jours comme des salles de fête, où les enchantements de la nature parlent d'un Dieu très bon qui commande l'allégresse, où le génie le plus pieux est toujours tenté de mettre en *tempo vivace* le *Miserere* lui-même. Et le *Stabat* nous rappelait ces croix des carrefours italiens, dont parle Henri Heine, et qui sont couvertes de fleurs. Rossini les connaissait bien, les crucifix des routes natales, et dans sa musique aussi, il a voulu que la vie embrassât et dissimulât la mort.

Du *Stabat* de Pergolèse, l'*Inflammatus* seul a cette crânerie. L'introduction, avec ses dissonances, ses longues tenues de voix, est pleine

1. Mme la baronne de Caters, née Lablache.

d'onction et de mélancolie. Elle inspire pour les souffrances sacrées qu'elle chante une compassion profonde, mais respectueuse; elle nous tient à quelque distance de la croix. Le verset désolé : *Vidit suum dulcem natum*, le plus beau de tous, s'achève en un soupir d'agonie, et dans la prière finale *Quando corpus morietur*, le rayon des grandes espérances demeure voilé par la tristesse du supplice. L'œuvre de Pergolèse a la beauté d'une *Pietà* de marbre; sous la forme de moins en moins archaïque jaillit l'expression, l'éloquence moderne. Le temps des primitifs et des précurseurs est passé, Mozart peut venir.

> Dans Virgile parfois, Dieu tout pres d'être un ange,
> Le vers porte à sa cime une lueur étrange.

Ce qu'il disait de Virgile, Hugo l'aurait pu dire de Mozart. Le premier des musiciens, Mozart eut de ces étranges lueurs, et je ne sais quelle divination des siècles futurs. *Le Requiem* est la dernière cime, et la plus haute peut-être, d'où ses yeux clairs et profonds ont vu dans l'avenir. Mozart, âme de joie plutôt que de tristesse, voulut avant de mourir compatir aux souffrances de la terre, et il écrivit comme un testament son admirable *Requiem*. Venez à lui

désormais, vous qui souffrez, et ne cherchez plus ni Bach ni Haendel pour prier et gémir. Ces vieux maîtres ont la parole trop austère pour consoler, la main trop rude pour essuyer des larmes. Aux jours amers, l'asile n'est pas dans *la Passion* ou dans *le Messie*, mais dans *le Requiem*, dans ces beautés, plus jeunes que les autres à peine de quelques années, et déjà si parfaites, qu'elles sont encore et demeureront peut-être à jamais contemporaines de toutes les douleurs.

Requiem, le repos! La dernière parole qu'aient prononcée les lèvres de Mozart, la dernière grâce qu'il ait demandée à Dieu, pour lui-même qui se sentait mourir, et pour tous ceux qui vivraient après lui ! Il avait compris, le doux génie, que toute violence passe, que toute passion lasse, et que l'idéale félicité du cœur et de l'esprit est dans le repos. Au bas de sa messe des morts, il eût pu mettre l'adieu de Jésus à ses fidèles : « Je vous laisse ma paix. » N'est-il pas vrai que des grands artistes, les plus grands ne sont pas ceux qui troublent, mais ceux qui apaisent, et répandent autour d'eux le calme bienfait des beautés sereines? Que l'homme se plaise une heure, un siècle, aux œuvres obscures et tourmentées, qu'il y cherche l'aliment de curiosités passagères, d'inquiétudes factices, il finira par revenir aux

œuvres claires et calmes, unique remède des peines véritables et des éternels soucis. Mozart, Raphaël, furent de ceux qui toujours pacifient, et l'on goûte une joie tranquille avec ces rares esprits qui ne connurent pas plus le laid qu'une âme d'enfant ne connaît le mal, avec ces jeunes hommes qui rendirent à Dieu leur génie immaculé, tel qu'ils l'avaient reçu.

Comme toute œuvre de Mozart, et peut-être plus encore, *le Requiem* est fait de tendresse et de pureté. Toute raideur, toute froideur primitive a disparu de cette musique; les dernières ombres se sont évanouies. La fugue traditionnelle, plus rare et plus avenante, fait presque aimer ses retours sérieux. Parfois, la mélodie se développe encore avec une rigueur digne de Bach, mais le plus souvent avec une liberté nouvelle, avec un amour constant du naturel et de la beauté. L'oreille est constamment caressée par des cadences exquises. Partout la grâce et le charme flottent sur des prières attendrissantes, sur des harmonies qui fondent le cœur. Mozart parlait aux hommes une langue si pure, qu'il a pu parler la même à Dieu. Nul effort ne lui fut nécessaire pour se hausser au style divin, et *le Requiem* est aussi simple, aussi ingénûment beau que la *Flûte enchantée*.

Il faudrait analyser les douze morceaux qui le composent : l'introduction, le *Tuba mirum*, étonnante série de mélodies qui naissent les unes des autres, l'entrée menaçante de la basse, l'éclat déchirant du ténor et l'intervention des voix de femmes se joignant à la plainte commencée. Des chœurs terribles se perdent dans un soupir, d'autres s'épanouissent en une splendeur divine. Enfin, le *Confutatis* et le *Lacrymosa*, qui s'enchaînent, sont les deux sommets de l'ouvrage. Le génie pathéthique de Verdi, dans un *Requiem* qui pourrait bien être son chef-d'œuvre, et même le chef-d'œuvre de la musique religieuse contemporaine, n'est pas monté plus haut. L'*Agnus Dei* de Verdi n'est pas plus céleste que le *Voca me* de Mozart, tremblant sous le courroux de Dieu, Quant au *Lacrymosa*, jamais le génie humain n'a mis dans un chant, presque dans un mot, plus de douleur et d'épouvante. Le *Requiem* de Verdi, fortifié de toutes les audaces et des heureuses violences de l'art moderne, est plus dramatique, celui de Mozart est plus musical. C'est que le maître de Salzbourg fut peut-être, au sens strict du mot, le plus grand de tous les musiciens ; ou mieux comme le disait Gounod, il fut la musique elle-même.

IV

Dans le siècle où nous pénétrons maintenant, le nôtre, un des premiers parmi les compositeurs religieux est Mendelssohn. Plus novateur que Cherubini, ce docte et sévère gardien du génie classique, il a fait faire un pas décisif à la musique d'oratorio. En ce genre par hasard, le maître des maîtres Beethoven, n'a pas droit aux premiers honneurs, et si les messes de Beethoven, la messe en *ré* surtout, renferment de sublimes beautés, l'oratorio du *Christ au Mont des Oliviers* nous paraît au dessous d'*Elie* et de *Paulus*[1].

Paulus, c'est l'oratorio par excellence, le dernier et le plus bel exemplaire de ce genre musical. Après lui le courant artistique va se détourner ; les *Requiem*, les *Messes* se feront

1. Si nous ne faisons que nommer ici la *Messe en ré*, c'est que nous en avons essayé ailleurs une analyse particulière. Voir, sur l'œuvre colossale de Beethoven, et, par comparaison, sur la messe en *si* mineur de Bach, notre *Année musicale* (1887-88) et (1890-91).

rares ; les oratorios : *l'Enfance du Christ*, *Marie-Magdeleine*, plus mouvementés et plus descriptifs, cesseront d'être comme autrefois de longs récits pieux. Enfin, le théâtre à son tour aura des drames à demi sacrés, et l'on emportera de l'Opéra des impressions religieuses.

Paulus a pour sujet le martyre de saint Étienne, la conversion et l'apostolat de saint Paul. Comme *la Passion* ou *le Messie*, c'est un fragment de l'Ecriture mis en musique. Mais sous l'ancienne forme, perce la jeune pensée ; le vin nouveau fermente dans les vieilles outres, — sans les briser toutefois, — et le contraste, ou mieux la conciliation de cet appel à l'avenir avec cet adieu au passé, l'heureux accord de cet espérance et de ce souvenir, caractérise comme toujours le génie de Mendelssohn, fait à la fois de passion et de sagesse.

Le Mendelssohn de *Paulus* a la force sans la raideur classique. La vaste partition baigne dans la lumière ; à chaque pas une clairière s'ouvre, et toujours une mélodie s'envole. Quelle souplesse prend le rhythme sous cette main ! Avec quelle grâce il ploie ! En quels détours charmants il ondule et se dérobe ! Depuis Bach et Haendel, l'âme humaine s'est rapprochée de Dieu ; elle le prie avec moins de gêne, avec plus de confiance ;

avec un tendre abandon elle lui dit ses besoins, sa misère. Et qu'on ne soupçonne pas ici Mendelssohn de mièvrerie ou de mondanité. Notre pays qui connaît le charme du maître, s'étonnerait, à l'audition de *Paulus*, d'en découvrir la puissance. Il verrait alors que Mendelssohn a été avec Halévy, avec Meyerbeer, un des plus magnifiques interprètes de la pensée religieuse. Il se souviendrait peut-être que tous trois étaient israélites, et quand on lui dirait que les Juifs n'ont créé dans l'art « aucune figure originale, puissante ou touchante, aucune œuvre maîtresse[1] », il répondrait en nommant *Paulus*, *la Juive*, *les Huguenots* et *le Prophète*. Le fanatisme et la haine, les pamphlets de Wagner ou des autres, n'empêcheront pas qu'en musique il y ait eu des Juifs de génie, à commencer par le roi David, qui savait chanter et danser. La foi hébraïque, la plus pure de l'antiquité, qui transmit à la foi chrétienne, sa fille, l'empire des âmes privilégiées, cette foi semble même avoir donné aux œuvres de ses enfants un peu de sa force et de sa grandeur. Autant que la Pâque chez Éléazar, le cinquième acte des *Huguenots* ou le cantique de Jean de Leyde, la scène du

1. *La France juive,* par M. Édouard Drumont.

supplice de saint Étienne dans *Paulus* assure la gloire des musiciens d'Israël.

Cette scène, belle entre toutes, est à la fois dramatique et lyrique ; le chant traditionnel du récitant n'en ralentit pas l'élan. « Le voilà, crient les Juifs, celui qui ne cesse de blasphémer Moïse et Dieu, » et les imprécations éclatent. Admirable chœur, où des accords, des harmonies nouvelles, une orchestration colorée, rajeunissent les formes d'autrefois, où des gammes d'instruments à cordes dissimulent jusqu'aux angles un peu durs de rhythmes trop carrés. Étienne, le front radieux, répond d'abord aux injures par une tendre homélie. Il dit l'amour du Seigneur et l'ingratitude d'Israël, les miracles méconnus, les prophètes méprisés. Mais peu à peu sa voix s'indigne : haletant, haché de grands coups d'orchestre, le récitatif se change en foudroyante apostrophe. Le feu des saintes colères brûle les lèvres du confesseur, comme un jour il brûlera celles du prophète anabaptiste. La foule furieuse rugit, quand soudain de ce concert de haine une voix de femme s'élève et pleure les crimes de Sion. « Jérusalem, gémit-elle, tu lapides ceux que Dieu t'envoie, » et rien ne peut rendre la douleur de cette cantilène, larme de pénitence tombée sur une terre criminelle et capable de la laver tout

entière. Voilà les accents qu'on ne connaissait pas, les mélodies que les ancêtres, même les plus grands, n'avaient jamais chantées. Mais les descendants les recueilleront, et un jour, l'auteur de *Gallia*, sur les ruines hélas! d'une autre Jérusalem, retrouvera la même pitié pour de pareilles fautes et de pareils malheurs.

On le voit, nous n'en sommes plus à la *Passion* de Bach, et le supplice du disciple semble dépasser en émotion dramatique le supplice du maître. Bach n'eût pas trouvé ce chœur des fidèles priant sur le cadavre de leur frère, cette action de grâces après le martyre, cet adieu si suave à celui qui vient de descendre « dans les étranges beautés de la mort des justes[1]. » Fromentin pourrait écouter Mendelssohn comme il regardait Rubens. L'oreille et le cœur ici goûtent les mêmes enchantemens; toutes les nuances sont comprises et rendues, et, devant une telle page, on serait tenté de dire à l'art religieux : Tu n'iras pas plus loin ! »

Mais l'art, quand il ne peut faire mieux, fait autrement. Les anciens écrivaient la musique sacrée avec leur cœur; les modernes l'écrivent davantage avec leur imagination. L'oratorio cesse d'être une prière, pour devenir une série de scènes

1. *Les Maitres d'autrefois,* par E. Fromentin.

ou de tableaux. Ce n'est plus la croyance prise en son essence spirituelle, l'idée religieuse dans son abstraction, que les maîtres cherchent à rendre, mais le dehors, l'accessoire des récits divins; au lieu de la vérité du christianisme, c'en est la poésie; ce n'est peut être plus la foi, mais c'est encore la piété.

Cette extériorité de l'art sacré, le plus littéraire des musiciens, Berlioz, l'a délicieusement exprimée. Dans la deuxième partie de l'*Enfance du Christ* (*la Fuite en Egypte*), apparaît pour la première fois le souci de la couleur locale, la recherche du décor. Avec l'introduction (*Réunion des pâtres devant l'étable*) et le chœur suivant (*Adieu des bergers à la Sainte-Famille*), nous sommes loin des pastorales de Haendel. Le compositeur a beau chercher l'archaïsme et l'obtenir parfois, le moindre détail, ne fût-ce qu'un mélancolique appel de hautbois, trahit la note personnelle et romantique. L'harmonie du ravissant petit chœur peut être ancienne, le sentiment en est tout moderne. Jamais un vieux maître de chapelle n'eût trouvé les quelques notes de cor anglais qui mettent un fond de paysage derrière l'*Adoration des bergers*.

Le Repos de la Sainte-Famille est de tout point exquis : une ritournelle un peu traînante,

un peu lasse, annonce l'approche « des sacrés voyageurs. » Portant la Vierge et son fils, l'humble monture chemine et semble régler son allure sur le balancement du rhythme. Une voix pieuse chante alors : elle dit la fatigue des pèlerins et leur station au bord de la source. La Vierge, Joseph, se sont assis, et près de l'enfant qui dort, ils s'endorment à leur tour. Le ciel est chaud, transparent, et pieusement agenouillés, la tête sous l'ombre fraîche de leurs ailes, des anges descendus bercent Jésus d'un léger *Alleluia.* Berlioz n'a pas de page plus touchante et plus descriptive ; monotone à dessein, et seulement traversée par quelques élans d'amour, la mélodie a, comme dirait Chateaubriand, je ne sais quelle douce lenteur, je ne sais quelle longueur de grâces. Elle flotte au-dessus des tenues de flûte et des trilles aériens qui jettent dans l'orchestre des frissons de lumière ; et dès que les anges sont venus, elle tombe doucement, comme tombe le soir d'Orient sur l'oasis hospitalière.

Les artistes des anciens jours peignaient de couleurs moins riantes l'exode miraculeux. Qu'on aille voir dans la galerie de Dresde une Sainte-Famille de Ferdinand Bol. C'est, dans un coin sordide, une halte de misérables ; un jour blafard salit leurs visages hâves et leurs loques honteuses.

A son hideux nourrisson la mère tend une mamelle flétrie; déchargé de son bagage, le baudet broute les chardons. Ni la nuit tiède, ni la solitude amie, ne versent leurs consolations sur le front des pâles voyageurs. Quelles crises d'âme traversait alors l'humanité pour imaginer de pareilles œuvres, pour avoir de ces visions désolées, et refuser tout rayon, tout sourire, au sommeil d'une femme et d'un petit enfant ! Heureusement nous sommes fils d'un siècle moins dur, et dans le tableau justement populaire de M. Luc-Olivier Merson, la peinture, après la musique, a su rendre au touchant sujet de la *Fuite en Égypte*, un hommage de tendresse et de poésie.

Dans le *Faust* de Berlioz, on trouverait une autre scène sacrée plus émouvante encore : le matin de Pâques. Là, plus de description, mais l'action même, et quelle action ! Toute une nuit, après d'innombrables nuits, Faust a veillé, douté, désespéré ; aussi l'aurore qui va luire sera-t-elle sa dernière aurore. Dès le lever du jour il saisit une coupe, la coupe de ses jeunes ivresses, qu'il a choisie pour sa coupe de mort ; déjà le poison touche sa lèvre, quand un sourd bourdonnement étonne son oreille. Loin de son réduit obscur, là-bas, par les rues qui s'éveillent, des femmes, des enfants se hâtent vers l'église. Dans

l'air matinal tintent les cloches de Pâques, et les hommes sur la terre et les anges au ciel chantent le grand mystère chrétien. Après un court murmure de contre-basses, avec une instantanéité saisissante, les voix se font entendre, et la bonne nouvelle : Christ est ressuscité ! la nouvelle de joie et de vie éclate sur la tête de celui qui a résolu de mourir. Faust écoute, interdit d'abord, les harmonies augustes ; mais quand la mélodie revient, plus prochaine et plus pressante, elle le saisit au passage et l'entraîne avec elle. Alors, aux voix célestes se mêle une voix humaine. C'est Faust qui souffre et gémit ; mais il a cessé de blasphémer et de haïr. Sa douleur est douce maintenant, et presque sainte. Les visions d'autrefois assiègent son souvenir ; il remonte plus loin encore que le temps où la coupe ciselée faisait le tour des joyeux festins, il rappelle sa foi d'enfant, et les cantiques oubliés de cet âge, où, comme dit Goethe, le baiser de l'amour divin descendait sur son front pendant le silence solennel du dimanche. Il pleure, vaincu dans son œuvre de mort par l'hymne de l'éternelle vie, et son âme, aux dernières volées des cloches, se brise et se fond en sanglots. Voilà une sublime page, non plus d'église, mais presque de théâtre. Voyez, depuis les vieux oratorios, comme l'art s'est trans-

formé, comme il s'est échauffé. On chante autre chose ici que la gloire métaphysique et abstraite de Dieu ; Dieu même se fait sentir, Dieu vivant et présent à l'homme. L'idée religieuse ne se traduit plus en prières contemplatives, mais en émotions. Elle était jadis un thème pieux à de nobles cantiques; elle est maintenant un des ressorts de l'âme, elle compte parmi les passions de l'humanité.

Ainsi l'ont comprise et traitée, avant ou depuis Berlioz, les maîtres de la scène française : les Halévy et les Meyerbeer. Les plus grandes beautés de *la Juive* sont sacrées. La Pâque notamment est une évocation du judaïsme, une représentation étonnamment fidèle, par la musique, de ce monothéisme rigide. Le chœur du repas, la bénédiction d'Eléazar, tout cela n'est pas chrétien. Les accens de la foi nouvelle sont moins craintifs et plus tendres ; on ne parle plus à Jésus comme à Jéhovah.

Meyerbeer cependant, a traité même des sujets chrétiens avec cette austérité, cette grandeur un peu farouche, signes de sa croyance et de sa race. Mainte page maîtresse de Meyerbeer est religieuse : le dénoûment de *Robert le Diable*, celui des *Huguenots*, le troisième acte du *Prophète*, autant de sommets que domine la croix. Le Faust même de Berlioz, écoutant les cloches

de Pâques, n'est pas plus pathétique que Robert au seuil de la cathédrale de Palerme. On ne saurait trop parler du trio final de *Robert*, mais on ne parle pas assez des scènes précédentes : du chœur des moines et surtout du dialogue entre Robert et Bertram, entre ces deux âmes que jette en des angoisses si cruelles et si différentes le cantique pieux. Sur Robert, l'action divine est plus puissante encore que sur Faust. C'est Dieu lui-même, comme chante le pauvre irrésolu, Dieu lui-même, aussi sensible, aussi présent dans ces appels sublimes que dans le buisson de l'Horeb ou sur la route de Damas. Le voile du sanctuaire le dérobe seul ici ; sa voix retentit, toujours plus prochaine, toujours plus impérieuse, et quand Robert s'est débattu longtemps sous l'étreinte divine, son cri suprême, éperdu, lancé avec une sorte d'épouvante, ce cri suivi d'un autre cri de Bertram écrasé, annonce décidément la victoire du ciel.

Des chefs-d'œuvre de Meyerbeer, Dieu n'est jamais absent. Le Prophète est le serviteur du Dieu des armées. C'est pour Dieu que le guerrier biblique tire son glaive, à Dieu qu'il chante un hymne plus héroïque encore que l'hymne de Judas Macchabée.

Parlerons-nous enfin du cinquième acte des

Huguenots? Dieu encore! Dieu toujours! A la voix des enfants, des femmes, à la voix de Marcel jetant sur leur psalmodie ses héroïques appels, toute passion humaine se transfigure et se divinise. Quand les égorgeurs ont forcé l'église, quand deux éclats de mousqueterie ont répondu aux deux reprises du psaume, quand enfin « ils ne chantent plus, » le vieux serviteur et ses maîtres se relèvent et chantent à leur tour. On sait l'ascension de ce trio prodigieux, auquel nous reviendrons plus tard. Trois fois sur l'aile des harpes monte le vieux choral huguenot, et chaque fois d'une envolée plus haute.

Bach eût-il jamais pensé que l'art religieux connaîtrait un jour de pareilles ardeurs, de pareilles extases, et que la musique sacrée irait à ces saintes folies!

V

Les vieux maîtres s'étonneraient davantage encore et s'effaroucheraient peut-être un peu d'un oratorio tout à fait contemporain: *Marie-Magdeleine*. L'œuvre de M. Massenet, nous dirions volontiers son chef-d'œuvre, diffère plus qu'aucun

autre, plus que *le Déluge* de M. Saint-Saëns, plus que *Rédemption* ou *Mors et Vita* de M. Gounod, des modèles classiques. Elle est originale, moderne entre toutes, et par là mérite de nous arrêter. Tout en elle décèle l'esprit nouveau. La forme n'est plus d'un oratorio, mais d'un drame sacré, et si le public français avait au même degré que le public allemand l'amour des choses de l'art et le respect des choses de Dieu, la représentation de *Marie-Magdeleine* serait possible comme celle de la *Passion* à Oberammergau, celle de *Parsifal* à Bayreuth. Le dernier ouvrage de Wagner est moins un opéra qu'un mystère : il met au théâtre des scènes presque évangéliques, des personnages presque divins, et là-bas, des tableaux tels qu'un repas commémoratif de la Cène ou l'onction de Jésus par Madeleine, édifient au lieu de la scandaliser, la foule sérieuse et recueillie.

Le choix seul du sujet de *Marie-Magdeleine* est significatif. Autrefois on chantait les héros et les guerriers, Samson ou Macchabée, les dogmes ou les hauts faits d'Israël ; ce qui nous attire aujourd'hui, c'est une figure de femme ; c'est la rencontre et le commerce affectueux de la pécheresse et de Jésus. Chez les plus fidèles eux-mêmes, la foi s'est transformée ; elle croit plus

que jadis, par les raisons du cœur. Quant à ceux qui ne croient plus, on a finement observé que la religion de Jésus continue de leur inspirer une tendresse indéfinissable : « Nous sentons dans l'Evangile, a dit M. Lemaître[1], je ne sais quel trouble profond, mystique et vaguement sensuel. Nous l'aimons pour l'histoire de la Samaritaine, de Marie de Magdala et de la femme adultère. Nous nous imaginons presque que c'est le premier livre où il y ait eu de la bonté, de la pitié... »

Ces nuances de la pensée moderne, M. Massenet les a merveilleusement exprimées. Plus que tout autre, il était fait pour sentir le charme et le danger aussi de l'épisode évangélique, sujet délicat, dont une note trop vive, trop passionnée, profanerait les chastes douceurs ; fleur d'amour, que trop d'amour pouvait flétrir. Le musicien s'est gardé de tous les périls, et de lui-même ; il a su fermer l'oreille aux voix trop caressantes, aux chants de la sirène qui jamais ne se tait en son âme harmonieuse. Avec un tact parfait, une convenance irréprochable, il a dégagé du cœur de Madeleine le sentiment innomé, presque ineffable qui l'emplissait : piété féminine, atten-

1. *Les Contemporains,* 2e série, étude sur M. A. France.

drie, avivée par la vue même de Dieu, de ce Dieu qui voulut être sur la terre le plus beau des enfants des hommes.

Il faudrait le style de M. Renan pour louer l'œuvre de M. Massenet. Il n'y a peut être pas dans la *Vie de Jésus*, de paysage plus ravissant que les premières pages de *Marie-Magdeleine :* un soir, aux portes de Magdala. Les femmes descendent à la fontaine ; jeunes gens, prêtres et soldats, vont et viennent sur le chemin. Les chameliers passent dans le lointain, et les ombres s'allongent sur le sable. « *C'est l'heure du repos, l'heure délicieuse !* » Une molle langueur flotte sur toute cette scène. Sauf un appel étrange qui se détache avec mélancolie, l'ensemble baigne dans une tranquille mélopée, comme les horizons d'Orient dans les clartés crépusculaires. On dirait qu'une poussière d'or tamise dans l'air la lumière et les sons ; les voix sont étouffées, et les bruits de la campagne s'éteignent en résonances discrètes. A cette heure mystérieuse on s'entretient de Jésus, du beau Nazaréen ; mais ce n'est pas lui qui s'avance, c'est son amie, c'est Madeleine. Elle vient, la belle repentante, et la ritournelle qui l'annonce, le récit timide dont chaque note hésite, tout cela trahit bien l'humble pénitence d'une femme. Ces quelques lignes sont très expres-

sives ; elles disent avec une délicate pitié la honte et la lassitude d'une pauvre âme blessée. Mais de sa misère, Madeleine ne saurait plus séparer l'image du Maître qui l'a consolée. Ecoutez-la parler de lui ! Les mots tremblent sur ses lèvres. Pour elle seule, dans le secret de sa mémoire, elle évoque l'apparition adorée. Deux fois elle appelle Jésus à son secours, au secours de sa détresse et de son repentir, et deux fois une flamme d'amour s'allume au sommet de son cantique. M. Massenet a trouvé là un beau cri de passion. Il le fallait. A tous, même aux écrivains sacrés, au P. Lacordaire, cette femme a arraché de tels accents. Nul n'a su prêter de froides paroles à celle qui ne fut pardonnée que pour avoir beaucoup aimé.

Au second acte, Jésus a promis de venir chez Madeleine, et les deux sœurs pour le recevoir ornent leur logis. Le goût moderne voulait ici de la couleur ; M. Massenet en a mis avec discrétion : quelques filets d'or, et voilà tout. Point de palais à la Véronèse ; une simple maison d'Orient : des fleurs et des parfums sous un plafond de cèdre. Le clair petit entr'acte, le chœur des servantes traversé par la phrase exquise de Marthe, décrivent sobrement l'hospitalité respectueuse, un peu craintive, qu'on prépare à Jésus.

« Marthe, chante Madeleine, voici que le soleil descend derrière la blonde colline, » et l'étrange cadence de la phrase exprime avec une langueur adorable l'évanouissement du jour. Jésus paraît sans bruit et reçoit en silence l'hommage des deux femmes agenouillées. Tout bien examiné, peut-être la représentation gâterait-elle d'aussi délicates beautés. Elles se perdraient sur une grande scène ces deux voix qui suivent en contre-point leur suave mélodie. Elles chantent d'abord sans accompagnement, dans le silence du soir ; puis un violoncelle seul ajoute encore à leur tendresse, et Jésus, debout sur le seuil. répond par une bénédiction à leur double bienvenue.

Marthe se relève et s'éloigne, laissant à sa sœur la meilleure part. Alors s'engage entre Jésus et Madeleine un entretien mystique et tendre, plus affectueux qu'une homélie, mais plus chaste qu'un duo profane. A la fin de chaque reprise seulement, l'alliance étroite des voix, leur entrelacement, accentue avec quelque passion la pieuse causerie. Heureux les artistes qui savent ainsi les nuances du cœur ! Le temps est un grand artiste à cet égard : il marque les nuances entre les œuvres des époques diverses. Rappelons-nous comment priaient les prophètes de Haendel, avec

quel éclat, quelle violence même ! Tout autre est ici l'oraison de Jésus et de ses disciples ; ce n'est plus *le Credo*, mais *le Pater :* après la prière de foi, la prière d'amour. L'amour encore exalte la douleur de Madeleine affaissée au pied de la croix ; l'amour lui arrache des cris superbes ; l'amour enfin l'amène à la porte du sépulcre où on a couché son ami divin. Voici la scène admirable que je voudrais voir au théâtre, le tableau religieux auquel siérait le cadre de Bayreuth. Dans l'œuvre entier de M. Massenet, cette page n'a pas de rivale. Rarement la musique a courbé la tête d'une femme sous le poids d'un pareil chagrin. Quel deuil elle traîne avec elle, l'infortunée ! Tout le long de l'introduction, quels gémissements et quels sanglots ! Le récitatif entrecoupé, écrit en notes moyennes ou basses, a l'âpreté des douleurs farouches, presque la fixité des yeux qui ne peuvent même plus pleurer. Sur un sourd grondement de timbales, deux flûtes antiques soupirent, et soudainement attendrie, l'âme de Madeleine se fond ; de ses lèvres tombent les strophes désolées. A chacun des versets funéraires les saintes femmes répondent par une longue clameur. Enfin, quand pour la troisième fois l'angoisse monte au cœur et l'étreint, quand l'orchestre se précipite et s'égare, quand

un cri déchirant brise la voix de Madeleine, alors ses compagnes reprennent sa plainte inachevée, et longtemps encore on entend ruisseler avec les larmes le lamento des pleureuses saintes.

Elles s'éloignent, et Madeleine demeure. Inquiète du silence qui s'est fait, elle frissonne ; un souffle passe sur ses cheveux, elle regarde et voit Jésus. Jésus lui dit : « Marie ! » Marie s'étant retournée, lui dit : « Maître[1] ». La musique a su rendre presque par le silence, l'instantanéité de cette apparition et la simplicité de cette reconnaissance. Le Christ de M. Massenet est bien celui de l'Évangile, celui des vieux peintres florentins : un beau jeune homme vêtu de blanc, disant, un doigt sur les lèvres, à Madeleine : *Noli me tangere !* Il reprend avec douceur la phrase du duo ; mais Madeleine éperdue, lance sur ces mots : *Christ est vivant, ressuscité !* une gamme triomphale, un cri sublime de passion et d'amour, auquel répondent les saintes femmes, les disciples, et les anges au plus haut des cieux.

Voilà ce que de nos jours la musique d'oratorio a produit de plus parfait. L'analyse de l'ouvrage montre assez quelle distance le sépare des ouvrages classiques. L'art de Bach et de Haendel

1. Saint Jean, chap. xx.

était-il plus près de Dieu que le nôtre ? Je ne le pense pas. D'ailleurs que nous importe ? Jouissons des aspects divers et des beautés successives que l'esprit humain découvre dans l'idée divine. La *Marie-Magdeleine* de M. Massenet n'est peut-être pas une œuvre de foi ; mais elle est, et cela suffit, une œuvre de poésie, de respect et d'amour.

Le *Parsifal* de Wagner est le produit d'un art encore plus moderne, et surtout plus étrange, spécial à un peuple, presque personnel à un homme. L'œuvre, comme son auteur, mérite une place à part. Que dis-je, une place ? Il en faudrait plus d'une, la première souvent, quelquefois une autre, au maître inégal entre tous, à cet esprit de lumière et de ténèbres, où parurent peut-être les contrastes les plus violents, les plus étonnantes vicissitudes qu'ait jamais connues le génie humain. Wagner eut toute sa vie, en véritable Allemand, en romantique défroqué dirait Henri Heine, le goût du surnaturel. De tous ses ouvrages, *Rienzi* et *les Maîtres chanteurs* seuls, n'empruntent rien au merveilleux. Mais le surnaturel chez Wagner, prend des caractères variés : touchant dans *Tannhaüser*, et surtout dans *Lohengrin* où il s'humanise ; grandiose dans *la Walkyrie* ; puéril parfois dans *Rheingold* et dans

Siegfried, il touche au sublime, je dirais presque il le dépasse dans *Parsifal*.

Lohengrin, en son magnifique récitatif d'adieu, nous a parlé jadis de Parsifal, son père. Voici le sujet du drame, qui, selon la logique d'un bon *cyclus* allemand, devrait être la préface de *Lohengrin*.

Au cœur des Pyrénées espagnoles, dans un monastère inaccessible, le Montsalvat, il existe un ordre de chevaliers pieux. Ils gardent une inestimable relique : quelques gouttes du sang de Jésus-Christ, recueillis dans un calice de cristal, le Saint-Graal. A des jours, et selon des rites prescrits, ils se réunissent pour célébrer d'étranges mystères. Leur chef se fait apporter le Graal et le découvre. Alors le sang divin s'échauffe et s'illumine ; une joie mystique, une volupté sainte descend sur les chevaliers. Tous prient, adorent ensemble, et répétant les paroles mêmes de Jésus, ils communient en souvenir de la Cène.

Au début de *Parsifal*, la colère de Dieu pèse sur le Montsalvat. Le roi Amfortas, violant ses vœux, a cédé aux séductions d'une magicienne, Kundry. L'enchanteur Klingsor, complice de cette femme, a su dérober la lance qui fit jaillir le sang de Jésus et que l'on conservait auprès du Graal, et de cette lance il a blessé le roi. Ni les

herbes de la forêt, ni les eaux du lac, ne rafraîchissent la plaie d'Amfortas, et pour comble de misère, quand revient le jour des cérémonies saintes, le roi n'y peut désormais présider sans que redouble sa torture. La seule vue du sang divin exaspère sa souffrance et son remords. Si doux jadis, aujourd'hui cruel, son ministère l'importune et l'épouvante. Il voudrait se soustraire au terrible sacerdoce et suspendre les rites sacrés, dussent tous les chevaliers, sans force et sans vertu, sentir chanceler leur foi et s'attrister leur âme.

Mais le salut d'Amfortas ne lui viendra que d'un singulier sauveur, de l'homme ignorant et pur, instruit par la compassion : « *Durch Mitleid wissend, der reine Thor* ». Parsifal sera cet homme. Il a pénétré dans les bois qui entourent le Montsalvat et tué par mégarde un des cygnes sacrés. On le saisit, on l'interroge, et son air interdit, son ignorance du monde et de lui-même, sa naïveté, trahissent le rédempteur attendu. Un vieux chevalier, Gurnemanz, le conduit au monastère, et, caché dans le temple, Parsifal assiste à ces mystères de dévotion et de souffrance qui doivent l'instruire et l'illuminer. Hélas ! il n'y comprend absolument rien, et son guide, dépité, le met à la porte.

Au second acte, Klingsor, pour empêcher la guérison d'Amfortas, ordonne à Kundry de séduire le jeune homme et de corrompre en lui l'innocence qui fait sa force. Mais cette fois la femme est impuissante. Le souvenir d'Amfortas, de la souffrance contemplée, défend Parsifal contre les voluptés offertes; en son cœur que remplit la pitié, l'amour ne saurait trouver place. En vain Klingsor accourt et brandit contre lui la lance sainte ; le héros la saisit au vol et s'éloigne victorieux.

Égaré dans la montagne, il a perdu le chemin du monastère. Il a erré longtemps et vieilli de quelques années, lorsqu'il retrouve enfin Gurnemanz et Kundry elle-même, mais tout autre qu'autrefois. Le personnage de Kundry est peu compréhensible, et je crains que tous les commentateurs allemands ne l'expliquent jamais. Cette femme est un démon et un ange. Une loi mystérieuse la contraint au péché, jusqu'au jour où l'homme qu'elle n'aura pu séduire la rachètera par le mérite de ses chastes refus. Belle tout à l'heure et parée comme une courtisane, la voici pénitente. Lorsque Parsifal revient épuisé de lassitude, lorsqu'il s'assied au seuil de Gurnemanz sous les arbres de la forêt, Kundry s'approche en silence. Elle détache l'armure et les sandales du che-

valier vierge. Elle lave et parfume ses pieds meurtris, elle les essuie de cette chevelure qui se dénouait jadis pour de moins pures caresses. Elle humilie et sanctifie cette chair, tant de fois coupable, au contact presque divin de celui qui l'a méprisée et sauvée.

Et de Kundry comme d'Amfortas, Parsifal a pitié. A son tour il verse l'eau sur le front de la pécheresse; il la bénit et la relève. Puis il marche vers le Montsalvat. C'est le vendredi-saint, et les chevaliers adjurent Amfortas épuisé, mourant, de découvrir encore le Graal. Il s'y refuse, et déjà ses compagnons le menacent, quand Parsifal paraît. De la lance reconquise il n'a qu'à toucher la blessure du roi pour la guérir. Proclamé roi lui-même à la place d'Amfortas, il monte à l'autel, et de ses mains pures élève le calice. L'œuvre de miséricorde est accomplie, et sur la foule agenouillée, redescendent avec les délices mystiques les grâces et les bénédictions.

Tel est ce drame, ou plutôt ce mystère. L'œuvre suprême de Wagner est religieuse par l'esprit et par la lettre. Son titre allemand[1], le nom du théâtre de Bayreuth[2], le seul où elle soit jus-

1. *Bühnenweihfestspiel.*
2. *Bühnenweihfestspielhaus.*

qu'à présent exécutée et peut-être exécutable, impliquent une idée religieuse. Le théâtre Wagner est une église, et quand, sur le balcon, avant la représentation, les trompettes sonnent, il semble que les lévites d'un art nouveau appellent les fidèles à la prière ; on attend presque les cloches. *Parsifal* s'écoute comme l'office ; les femmes pleurent comme au sermon, et des hommes même, après le spectacle, ont affirmé qu'ils se sentaient meilleurs et pardonnaient à leurs ennemis. Il y a là, comme en tout ce qui touche Wagner, le plus charlatan des grands artistes, selon la définition complète de M. Cherbuliez, quelque peu d'affectation et d'exaltation aussi. A Bayreuth seulement on joue *Parsifal ;* un jour peut-être on n'y jouera plus autre chose et il s'y fera des miracles.

Autant que religieux, *Parsifal* est philosophique, et l'exégèse wagnérienne peut ici se donner carrière. Sans tomber dans la métaphysique allemande, il est juste d'admirer avant la beauté musicale, ou avec elle, car les deux se confondent, la beauté morale de l'œuvre. Deux vertus, deux ailes de l'âme, la soutiennent : la pureté et la pitié. Par la pitié surtout, *Parsifal* nous touche, par la pitié « la plus jeune des vertus, plante délicate qui ne fleurit qu'au soleil

d'une civilisation avancée[1]. » Enfants d'un siècle douloureux, après avoir trop longtemps pleuré sur nous-mêmes, nous commençons à pleurer sur les àutres, et des larmes moins stériles. Dans ces dernières années un grand courant de sympathie et de charité a traversé les âmes. Il est venu du Nord : d'Angleterre et surtout de Russie. Des hommes comme Tolstoï ou Dostoïewsky, ont exalté, glorifié la souffrance. Ils l'ont proclamée belle et sainte par elle-même ; ils en ont fondé la religion, dont ils se sont faits les prêtres ; ils ont courbé leurs genoux et les nôtres, devant l'infortune de l'humanité. La suprématie du simple et du souffrant, dogme fondamental de la littérature russe contemporaine, ne se retrouve-t-elle pas dans *Parsifal*, cette histoire d'un malheureux sauvé par un innocent ? Aussi bien, pour rencontrer de semblables doctrines, Wagner n'avait pas besoin de passer la frontière. Déjà son compatriote Schopenhauer, que tout le monde cite et que peu de gens ont lu, avait fait de la pitié la base du monde moral ; Wagner en fit la base du monde esthétique. On aperçoit d'ici le champ ouvert par un tel rapprochement à la psychologie de l'art telle que l'entendent ou

1. M. G. Valbert.

croient l'entendre nos voisins. Pour eux quel horizon à charger de nuages! Ils n'y ont pas manqué. Qu'il nous sufffise à nous, sans forcer aucune analogie, de signaler la très réelle importance de la compassion chez les personnages de Wagner : chez Senta du *Vaisseau-Fantôme,* chez Lohengrin, chez Sieglinde et Brunnehilde de la *Walkyrie*, enfin chez Parsifal, le dernier et le plus compatissant des héros wagnériens.

Voilà bien de la philosophie ! Mais notre époque en demande même aux arts, et Wagner a toujours prétendu faire œuvre de philosophe autant que de musicien. Il y a parfois réussi, et les scènes religieuses de *Parsifal* sont d'un sublime penseur et d'un artiste sublime ; celles-là seulement, car les autres sont très différentes. Ainsi, le second acte entier, à l'exception du chœur exquis des filles-fleurs, nous semble un abîme d ennui. Mais le second tableau, l'avant dernier et le dernier sont d'étonnantes merveilles.

Après une première scène remplie de ces récits fatigants, de ces entretiens interminables que Wagner a vraiment inventés, des beautés se découvrent, qu'il a inventées aussi. Le décor change lentement : forêts, rochers passent, disparaissent, et l'aube blanchit le faîte d'une haute salle, sorte d'église byzantine éclairée par une

coupole immense. Aux sons d'une marche religieuse, aux tintements graves, presque douloureux, de cloches lointaines, deux portes s'ouvrent et laissent passer en double cortège les chevaliers du Graal, vêtus de robes bleues et de manteaux écarlates. De jeunes néophytes, des enfants consacrés les suivent, avec les corbeilles et les amphores saintes. Un bel adolescent tient le précieux calice, et le dernier de tous, lentement porté sur une litière, pâle et mourant, Amfortas paraît. Les chants pieux se font entendre : voici pour le malheureux roi l'heure de prier et de souffrir. Vainement il demande grâce ; en un *Miserere* poignant il implore de Dieu la fin de son supplice. Les temps ne sont pas encore accomplis, et des voix éloignées ne répondent à ses cris d'angoisse que par la vague promesse d'un sauveur mystérieux. « Attends, murmurent-elles, attends l'homme ignorant et pur, instruit par la pitié ; mais en l'attendant fais ton devoir ; » et l'infortuné, se soulevant avec peine, découvre le Graal. L'obscurité se fait profonde, les timbales roulent sourdement, et l'orchestre frémit tout bas de respect et de terreur. Tous les chevaliers sont prosternés et se taisent. Alors du sommet de la coupole descendent de divines psalmodies ; des enfants chantent là-haut, comme si

leurs voix seules étaient assez pures pour de semblables prières. Deux fois elles disent une longue phrase traînante, qui se répercute en échos infinis. Rien de plus beau que ces cantiques au-dessus de cette immobilité, de ce silence. Et quels cantiques ! « Prenez et mangez, ceci est mon corps ! Prenez et buvez, ceci est mon sang ! Faites ainsi en souvenir de moi. » Les mélodies sont d'une envergure extraordinaire, elles déploient des ailes immenses. Après chaque verset les voix se taisent, et sous des accords flottants comme les ombres du soir, l'orchestre répond, tendre, plaintif, un peu étouffé par les ténèbres qui l'enveloppent. Ah ! le souffle de Dieu passe parfois sur la face de l'homme ! Jamais la musique religieuse n'avait connu d'aussi longues, d'aussi enivrantes extases. Le sang lumineux éclaire seul le théâtre, et des voûtes profondes, sur ces hommes qui prient, sur cet homme qui souffre, tombent sans cesse de nouveaux concerts. La coupole n'est plus qu'une sphère harmonieuse, vibrant tout entière comme un orgue gigantesque. La terre, qui s'est tue pour écouter le ciel, va parler à son tour. Les chevaliers se relèvent tous d'un même élan et entonnent à l'unisson un choral magnifique. Le voilà, le sang de la nouvelle alliance, le ferment mystérieux

d'une foi plus ardente et d'un amour plus passionné ! Lorsque Bach a chanté dans sa *Passion* la Cène véritable, il a senti moins d'émotion en la présence même de Jésus, que Wagner à son seul souvenir.

Maintenant les chevaliers se retirent en silence, et sur eux planent toujours les paroles de paix et de consolation : « Heureux celui qui croit ! Heureux celui qui aime ! » Toute la tendresse, toute la piété du christianisme est dans ces admirables pages. La voix même de Jésus ne fut pas plus douce aux échos de Galilée que la voix de ces petits enfants ; elle promettait ainsi aux esprits simples, aux cœurs purs, les ineffables béatitudes. Wagner, au moment de mourir, a contemplé dans leur splendeur les clartés auxquelles il avait trop souvent fermé les yeux. Quand il déroule à travers cette longue scène le cortège magnifique de ses pensées, quand il élève par assises régulières, symétriques, ce temple grandiose, il reconnaît, après les avoir parfois violées, les immuables lois du beau. Il dit à Dieu : « Je veux vous imiter, Seigneur, qui avez tout placé dans la mesure et le nombre. *Omnia in mensura et numero disposuisti*[1]. »

1. *Sagesse.*

On retrouve dans le dernier tableau, peut-être encore plus belles, les beautés du second : même décor et même situation. Amfortas refuse à ses chevaliers la célébration de l'office ; il veut, il va mourir, lorsque Parsifal, la sainte lance au poing, un manteau de pourpre jeté sur sa robe blanche, entre rayonnant comme un Christ vainqueur. L'éclat de cette entrée est indescriptible. On dirait que Wagner s'est rappelé son Lohengrin, le chevalier aux yeux clairs, à l'armure d'argent, le fils de ses jeunes années, de ses années bénies ; ou plutôt en écrivant de telles pages, les dernières de toutes, il était peut-être assez près de mourir pour apercevoir déjà les rayons éternels. Parsifal a guéri le roi, et à son tour il balance au-dessus de la foule la calice resplendissant. Les divines mélodies flottent de nouveau dans l'air, tous les thèmes sacrés reparaissent. Du pavé du temple aux mosaïques de la coupole, les enfants et les jeunes hommes célèbrent le grand miracle enfin accompli. L'orchestre entier s'épanche dans une adorable effusion de miséricorde et d'amour. Les harpes pétillent, leurs accords ruissellent. Tout prie, tout aime, « une immense bonté tombe du firmament. » D'un suprême coup d'aile, les grandes phrases pieuses s'enlèvent jusqu'au ciel. Une dernière fois l'en-

semble colossal apparaît radieux et pur, sans une ombre, sans une tache. Puis, les litanies enchanteresses s'apaisent et s'éteignent, le silence se fait et le rideau se referme. Wagner alors a bien fait de mourir. Après avoir entendu de telles voix, il ne pouvait plus entendre que la voix même de Dieu.

CHAPITRE II

La Nature dans la Musique.

Après avoir cherché Dieu, nous allons chercher la nature dans la musique. A la musique tout l'univers se donne, les choses comme les êtres. Le monde du dedans et le monde du dehors lui appartiennent ; les sensations et les sentiments sont de son domaine et dans son obéissance. Entre la nature et la musique, il est des affinités certaines ; pour l'oreille autant que pour les yeux la création est harmonie. Dans les flots, les vents, les bois, au fond des vallées et sur les cimes, le matin et le soir, des voix chantent, qui permettent à la musique d'écouter et de redire leurs chants.

Pourtant c'est à propos de la nature, que dis-je, avec elle, que la musique a été le plus méconnue, et cela par un poète de la nature, Victor de

Laprade : « la musique, a-t-il écrit, est l'expression la plus complète, la plus despotique du sentiment de la nature. Or la prédominance du sentiment de la nature, c'est la dissolution de l'homme moral. » Chez un poète surtout, on peut s'étonner de cette rigueur. Victor de Laprade était-il donc spiritualiste au point de condamner comme trop matériels les ruisseaux et les arbres, ces arbres que lui-même a tant de fois célébrés ? Plus sévère que le Créateur, refusait-il à la création un regard d'admiration et de complaisance ? D'où lui pouvaient venir ces scrupules de moraliste et cette pédante vertu ? Pour l'activité, pour la liberté, pour les prérogatives de l'âme humaine, il avait tort de craindre tant la nature. Défions-nous moins d'elle : elle est parfois meilleure à l'homme que l'homme même. Depuis que sont passés les jours du panthéisme ancien et le règne jadis trop absolu de la matière, la nature n'est plus notre idole, mais notre amie et notre sœur. Elle ajoute à nos joies, elle ôte à nos tristesses ; elle nous console, elle nous conseille ; elle est la servante de la science et le modèle de l'art.

La musique dérivât-elle exclusivement du sentiment de la nature, comme le prétend Victor de Laprade, elle n'en serait point corrompue ; une pareille source n'empoisonne pas. Mais cette préten-

tion même n'est pas fondée. Il est inexact, malgré la vaine formule du poète, que « l'architecture réponde à Dieu, la statuaire et la peinture à l'homme idéal ou réel, la musique au monde extérieur. » Il est vrai seulement que la musique, ainsi que la peinture et la poésie, et par les moyens qui lui sont propres, a le pouvoir et le droit de nous parler du monde extérieur comme de l'autre. Nous avons avec les choses des rapports d'intelligence et de sentiment; nous avons, qu'on nous passe cette acception juridique des mots, des joies et des douleurs réelles aussi bien que personnelles. Bienheureux qui se ménage dans l'univers des amitiés qui demeurent, des amours qui ne se flétrissent pas. Il fallait donc que la musique gardât une place à la nature. Cette place d'ailleurs ne sera jamais la première. La musique ne deviendra pas l'esclave du monde extérieur. Elle est, dit-on, le plus sensuel des arts; mais elle en est aussi le plus immatériel, et l'âme, plutôt que la figure des choses, restera son domaine propre et son principal objet.

Le sentiment de la nature s'est transformé dans la musique ainsi que dans la littérature; mais l'évolution musicale s'est faite comme toujours, plus tard et plus vite que l'évolution littéraire. Nous l'avons déjà dit, toutes les Muses n'ont pas

le même âge, et l'histoire de la musique ne saurait remonter aussi haut que l'histoire littéraire; c'est un miroir où l'esprit humain se voit en raccourci.

La nature offre deux aspects sous lesquels on l'a successivement regardée. Les anciens la contemplaient en elle-même et en elle seule, avec une attention, une admiration tout objective. Pour ces témoins intelligents, ces observateurs ingénieux, le monde n'était qu'un spectacle ; si leur esprit était en rapport avec la création, leur âme n'était guère en communion avec elle. Rarement, et seulement chez Lucrèce, chez Virgile, surtout, le grand précurseur, éclate un appel du cœur aux beautés cosmiques : *O ubi campi !* Cette vue des choses, généralement tranquille et désintéressée, pourrait bien tenir au caractère même de la nature antique. Le pays d'Homère et celui de Virgile, la Sicile de Théocrite et la Sabine d'Horace, étaient assorties au génie ancien. Les paysages méditerranéens, les paysages classiques, valent surtout par les proportions, par la perfection achevée de tableaux moyens. En Grèce, en Italie, jamais la nature n'est excessive: les montagnes peu élevées, rarement inaccessibles, la mer presque toujours bornée par des rives prochaines, tout paraît là-bas à la mesure de l'homme, de son regard et de sa pensée.

On connaît et on préfère aujourd'hui d'autres paysages, qui suggèrent d'autres idées. On aime l'infini et l'indéfini, dont les anciens avaient horreur. De là des envolées plus hautes, un essor plus lointain de l'âme; de plus vastes et plus vagues horizons. De là aussi, par la pente insensible de la contemplation, un retour de l'homme sur soi-même, et le regard ramené au dedans pour achever les visions du dehors. L'élément subjectif, voilà l'élément nouveau et maintenant essentiel du sentiment de la nature. L'homme ne veut plus s'isoler des phénomènes ni des spectacles; il fait de l'univers le témoin, le confident de sa vie. Les bois sont l'asile de Jean-Jacques qui se plaint, de Chateaubriand qui se cherche. Faust appelle la terre son amie et Manfred la nomme sa mère; Henri Heine pleure dans le calicedes roses, Lamartine chante *le Lac* et *le Vallon*, deux élégies que l'antiquité n'eût pas comprises Amiel enfin donne cette définition, qui résume. toute l'esthétique moderne de la nature : un paysage est un état de l'âme. Conception intéressante et féconde, qui en rapportant à l'homme le reste de la création, concorde avec la conception même de Dieu. Elle établit entre les êtres une hiérarchie qui resserre l'unité du monde. L'homme désormais garde le premier rang, et la

nature lui rend hommage en ne sachant plus être belle sans lui.

Dans la musique comme dans la littérature, la nature a subi l'influence de l'élément humain. *Les Saisons*, *la Création* de Haydn, sont encore des œuvres surtout descriptives et pour ainsi dire extérieures. Mais Beethoven se replie sur lui-même dans la *Symphonie pastorale*, poème de la nature encore, mais déjà poème de l'âme. Puis la musique s'attache à tous les aspects du monde. Rossini dans *Guillaume Tell*, Weber dans *le Freischütz*, font chanter la Suisse et l'Allemagne. Si Mendelssohn oublie l'humanité parmi les échos de Fingal, Schumann et Berlioz au contraire, l'écoutent dans tous les échos. Meyerbeer associe la nature et l'âme. Félicien David note les bruits et jusqu'au silence du désert. M. Massenet respire avec Ève les roses de l'Éden, et Bizet avec l'Arlésienne, les romarins de Provence.

I

Chez Haydn un des premiers, paraît le sentiment de la nature. Il inspire, au moins en partie, deux œuvres capitales du vieux maître : *la Créa-*

tion et *les Saisons*. Avant Haydn on connaît peu de musique descriptive. Stendhal rapporte seulement que Haendel avait essayé de rendre des effets de neige, et que Marcello, l'austère psalmiste, dans sa cantate de *Calisto changée en ourse*, avait fait frissonner l'auditoire par « la férocité des accompagnements sauvages qui peignent les cris de l'ourse en fureur. »

La Création est plus qu'une œuvre de maturité : Haydn l'entreprit à soixante-trois ans, sur la proposition de son ami le baron van Swieten, bibliothécaire de l'empereur François. Haydn avait gardé jusque dans sa vieillesse une âme pure et claire comme le matin. Il fait bon, à notre époque obscure, de regarder parfois dans ces âmes-là, de se faire petit avec elle et de redevenir enfant. A soixante-trois ans, Haydn n'avait pas perdu la jeunesse du cœur, et presque à la fin de sa vie, il voulut chanter le commencement de toute vie. Ce sujet primitif entre tous, il l'a traité en primitif. Haydn a pour Dieu, pour « le bon Dieu » et toutes les belles choses qu'il a faites en six jours, l'amour et l'admiration d'un de ces petits qui apprennent l'histoire sainte. Il ignore les arrière-pensées, les curiosités que mettent dans l'esprit de l'homme ou de l'humanité quelques années ou quelques

siècles de plus. Aujourd'hui, on ne referait pas *la Création;* on a fait *Eve*, dont nous parlerons à son tour.

Haydn a vu la nature toute simple et pour ainsi dire tout ordinaire. Il n'a pas eu le souci très moderne de la couleur locale; il ne s'est pas demandé si le ciel de l'Éden était plus bleu, plus chaud que le ciel allemand; si les fleurs là-bas étaient plus odorantes, si la brise avait d'autres soupirs. Tout cela ne l'inquiétait guère, et sans recherche, sans raffinements, il a donné seulement à l'ensemble descriptif de son œuvre la fraîcheur et la joie du monde nouveau-né. La joie, tel est bien le sentiment général de *la Création;* elle y est exprimée en ses mille nuances, depuis le contentement tranquille jusqu'au ravissement. Tous les êtres sont heureux et remercient; tous chantent leur félicité et leur reconnaissance. Les chœurs des anges, l'air annonçant la naissance de l'homme, le duo entre Adam et Ève, voilà les plus belles pages de *la Création.* Au-dessous d'elles seulement figurent les pages descriptives.

Haydn a tâché, dans l'introduction, de peindre le Chaos. On peut sourire aujourd'hui de cet effort vers l'obscurité, vers la confusion, d'un génie si clair et si ordonné, qu'il demeure tel en

dépit de lui-même. Avec ses dissonances timides, ses modestes contrastes de force et de douceur, ce Chaos, jadis le comble du désordre, nous paraît tout à fait bien rangé. Mais qu'importe? Ne demandons pas à cette symphonie l'image du Chaos. Écoutons avec candeur, comme le bon Haydn a dû l'écrire, cette préface de l'œuvre, et nous y trouverons encore, à défaut de l'exactitude pittoresque, la gravité de la pensée et la grandeur de l'inspiration.

Les premières pages répondent au prélude. Le récit de l'archange Raphaël : *Au commencement Dieu créa le ciel et la terre,* est d'une ampleur admirable. Le *Fiat lux* éclate comme la lumière à l'appel de Dieu. Haydn use ici d'un procedé que l'abus a depuis lors discrédité : la brusque résolution, avec opposition de *forte* et de *piano*, du mineur en majeur. Cela produit toujours un effet très sensible d'épanouissement et d'éclaircie.

Ce premier et vigoureux coup de brosse ne tarde pas à s'affaiblir. Un air d'Uriel, un cantique des anges ne sont qu'aimables ; les détails du vent, de la foudre, de la grêle, de la pluie et de la neige, paraissent un peu puérils. L'air de basse consacré aux eaux vaut mieux : il offre des oppositions assez naïves, mais heureuses, entre le tumulte de la mer, la majesté des fleuves

et la grâce des ruisseaux. Le petit ruisseau, comme dit Stendhal, est rendu avec un bonheur rare, et si de ces tableaux la couleur a pâli, le dessin au moins reste pur, avec je ne sais quoi d'un peu gauche, qui nous charme.

La monotonie malheureusement se fait bientôt sentir : air des fleurs naissantes, air des oiseaux ou des quadrupèdes, création du ciel et des eaux, de la lune et des étoiles, tous ces détails se ressemblent trop ; toutes ces nuances de l'être universel sont trop voisines pour qu'on les distingue en musique, surtout dans une musique presque primitive, ignorante encore de mille secrets aujourd'hui connus. La majesté du lion, la souplesse de la panthère, la douceur des agneaux, le vol audacieux de l'aigle, les roucoulements de la colombe, la gaîté du pinson, la mélancolie du rossignol, tout est noté. Chaque bête a sa place en l'harmonieuse ménagerie. Mais ces petits effets épars ne donnent point un effet d'ensemble ; ils rapetissent l'œuvre au lieu de l'agrandir. Une vue du Jardin des Plantes n'est pas un beau paysage.

Stendhal rapporte que Haydn préférait *la Création* aux *Saisons*, parce que dans le premier ouvrage des anges chantaient, et dans le second des paysans. Qu'importe, si le maître a mieux

fait chanter les paysans que les anges? *Les Saisons* offrent peut-être plus que *la Création* les beautés que nous cherchons ici : les beautés naturelles. La nature naissante! des yeux de soixante ans ne pouvaient guère l'imaginer en sa jeunesse d'un jour. Au contraire, la nature présente, s'offrant d'elle-même à lui, devait charmer doucement les dernières années de Haydn et mêler à son déclin un doux rayon. Déclin glorieux! Adieux paisibles d'une âme sereine à tout ce qu'elle allait quitter, non sans regrets peut-être, mais sans révolte. Haydn mourut comme le poète conseillait de mourir, « remerciant son hôte. » Tout le long des *Saisons*, après chaque tableau musical, après la pluie ou le soleil, après la moisson, après la vendange, Haydn remercie et loue le Seigneur. Il le loue encore à la dernière page, dans un air admirable, grave et philosophique conclusion, où Haydn a rendu avec force le sentiment de notre petitesse devant la nature et de la brièveté de notre vie comparée à la longévité des choses. L'homme, comme l'année, a ses quatre saisons, après lesquelles il faut mourir. Cette mort elle-même, Haydn la chante, et d'une voix que nous ne lui connaissions guère. Les maîtres primitifs ont parfois ainsi des accents qui portent loin

Naïfs, ils disent les paroles les plus profondes ; simples d'esprit, ils voient Dieu.

Il était simple, le bon Haydn, et son âme unie ignorait les replis de nos âmes. Il n'a pas deviné les troubles et les passions de l'avenir prochain ; il n'a pas soupçonné la douleur d'un Beethoven, encore moins la désespérance d'un Schumann et d'un Berlioz. Dans *les Saisons*, autant et peut-être plus que dans *la Création*, tout est joie L'orage de *l'Été* n'est qu'un bienfait de plus, et quand vient l'hiver, on sait jouir encore de l'âtre qui flambe et des rouets qui chantent. Toute cette œuvre a quelque chose d'abondant et de savoureux. *Les Saisons*, ce n'est pas encore la communion intellectuelle et morale de l'homme avec la nature, mais son commerce physique, matériel avec la campagne ; c'est la campagne elle-même, et chantée par des campagnards.

De là une note particulière, et qui ne se retrouvera plus. L'*adagio* de la *Symphonie pastorale*, postérieur aux *Saisons* de quelques années à peine, trahira chez Beethoven un état d'âme infiniment plus avancé. L'interprétation de la nature y sera bien plus subjective et bien plus suggestive aussi. Les vendangeurs de Haydn, ses laboureurs, ses chasseurs, ne regardent

encore qu'avec les yeux du corps, et ce qu'ils voient ne leur est guère occasion de penser.

Mais ces restrictions une fois faites, ou plutôt ces nuances indiquées, l'œuvre garde sa beauté. qui repose et fortifie. L'introduction essaie de décrire le passage de l'hiver au printemps. Dans le rythme accentué, dans les syncopes et les traits rapides, dans les récits de Simon, on aurait quelque peine à reconnaître les dernières rigueurs de l'hiver ; mais, aux premiers mots de Lucas, à ces notes de ténor que suit une coulée de triolets, on sent véritablement l'attiédissement de l'air et la détente de la nature. Une phrase à la Mozart sourit sur le seuil de la jeune saison, et le chœur du début a la douceur d'une bouffée d'avril. Déjà les braves paysans remercient le Seigneur. Ah ! l'on était optimiste alors ; on n'incriminait ni la Providence ni Dieu : on trouvait, comme a dit depuis Renan, l'intention de l'univers généralement bienveillante. Dans l'air du laboureur, dans la prière suivante qui de loin annonce les beautés pastorales de *Guillaume Tell*, dans le *Chant de joie*, partout on respire la même paix et le même bonheur.

De l'*Été*, l'une des pages les plus expressives est l'air fameux : *Soleil, ton poids est trop lourd !* Il rend assez bien l'accablement de la terre sous

l'étouffante pesée du jour. Dans cet air, comme un peu plus loin dans le grand récitatif de Jeanne saluant les arbres et les mousses de la forêt, l'élément humain commence à prendre place. Nous n'en sommes déjà plus aux descriptions exclusivement objectives. La jeune paysanne est bien près de comprendre les eaux, les bois; elle les regarde, les écoute, et vaguement soupçonne en eux des secrets.

La *chasse* et la *vendange* forment les principaux épisodes de cette troisième partie, et peut-être les plus beaux de l'ouvrage. Chasse à tir, chasse à courre, Haydn n'a rien négligé. Il a fait de la musique cynégétique, comme il avait fait dans *la Création* de la musique zoologique. Un air très ingénieux, trop peut-être, décrit le manège du chien : la quête, l'arrêt, l'envolée de l'oiseau et sa chute au coup de fusil. La musique n'en est pas encore au grand paysage, mais elle en est déjà au gros gibier. Superbe, le chœur des chasseurs courant le cerf. Plus tard, les chasseurs d'*Euryanthe* sentiront mieux l'effroi romantique de la forêt; ils jetteront dans la clairière des appels plus mystérieux; mais les chasseurs des *Saisons* galopent d'un galop plus fou. Leur fanfare exprime mieux la conscience joyeuse de la vie physique, cette surabondance d'être et d'activité

qui déborde de corps robustes et sains exercés en pleine nature. Le chœur des vendangeurs est beau de la même beauté, plus fougueuse encore. Ici la joie de vivre est à son comble. Des tonneaux éventrés ruisselle le vin; les ménétriers soufflent et râclent des rondes enragées. On danse avec fureur, et l'animal humain, comme disait Taine, s'ébat en toute liberté. Voilà ce que savait faire au besoin le doux Haydn : la Kermesse de Rubens en musique.

Après l'ivresse de la course et de la danse, après les emportements au dehors, voici le repos et l'intimité de l'hiver; après le grand air, le coin du feu. L'introduction instrumentale de la quatrième partie des *Saisons* n'est pas plus descriptive que les autres; mais la cavatine de Jeanne est belle et vaguement triste. Les paysannes se mettent à filer, et sur leur refrain monotone, sur le ronflement des rouets flotte une ombre de mélancolie. La musique est ici plus qu'imitative : elle décrit avec les choses, les âmes; non-seulement les bruits matériels, mais le sentiment d'une veillée d'hiver.

Que de fileuses, depuis celles de Haydn, ont ainsi chanté leur chanson ! Que de plaintes a bercées le rouet, harmonieux compagnon du travail et de la peine féminine ! La vieille Marguerite de

Boïeldieu, la Gretchen de Schubert, celle de Gounod, la Senta de Wagner, quelle touchante galerie de portraits on ferait avec ces pâles filandières !

II

« La musique, a dit un esthéticien éminent[1], demande par l'organe du génie, qu'il lui soit permis de placer l'âme humaine au sein de la nature, quelquefois même de la mettre aux prises avec les éléments. » Cette phrase pourrait servir d'épigraphe à la *Symphonie pastorale* de Beethoven. L'âme au sein de la nature, voilà bien le programme et la formule du chef-d'œuvre. Beethoven a compris qu'en art l'homme doit toujours garder la première place, et que pour un paysagiste, peintre ou musicien, le vrai sujet n'est pas l'univers, mais l'impression de l'univers sur l'esprit humain. Aussi Beethoven avait-il écrit ces mots sur la première page de la *Symphonie pastorale:* « S'attacher plus à l'expression du sentiment qu'à la peinture musicale. » Par là

1. M. Ch. Lévêque, *la Science du beau.*

Beethoven se montrait le premier des grands musiciens modernes. Son interprétation de la nature annonçait l'interprétation qui allait prévaloir : une vue subjective des choses ; la subordination, pour parler en philosophe, du non-moi au moi. Nous disons subordination et non sacrifice, car Beethoven a balancé dans son œuvre les deux aspects : il a écouté au dehors et au-dedans de lui-même ; il a fait la part de l'homme et celle du monde. Il faut se défier en général de la musique à programme et des symphonies à commentaires. Les sons ne peuvent exprimer avec précision des faits ou des idées abstraites, et la plupart du temps, ce sont les titres descriptifs qui donnent à notre imagination la direction que nous attribuons à la musique elle-même. Ainsi, des quatre morceaux qui composent la *Symphonie pastorale*, le dernier seul pourrait se passer de titre et rester néanmoins le tableau le plus exact et le plus complet que la musique ait fait d'un orage. Les oreilles, les nerfs de personne ne s'y tromperont jamais. Depuis les premières mesures du finale, depuis le grondement de timbales arrêtant la bourrée des paysans, depuis le frisson inquiet de la nature menacée, jusqu'au déchaînement de la tempête, pas un détail atmosphérique ne saurait être méconnu. C'est qu'un orage est

un ensemble de phénomènes, sonores pour la plupart, qu'il est au pouvoir et dans la nature de la musique de reproduire. Elle arrive même par une substitution curieuse, à transformer des sensations visuelles en sensations auditives, à rendre sonore dans le finale en question la muette fulguration de l'éclair. Il en est tout autrement des trois premiers morceaux de la *Symphonie pastorale*; ils sont beaucoup plus vagues, et l'on n'en devinerait guère le sujet extramusical, s'il n'était indiqué par avance.

Mais ce thème une fois donné, ne fût-ce que par un mot, la musique le développe et le fortifie singulièrement. Il n'est pas dans un musée ou dans un livre, de paysage comparable à la *Scène au bord du ruisseau*. Nul tableau, nulle page de prose ou de poésie, ne donne aussi intenses la sensation et le sentiment de la nature. Sensation et sentiment ; dans la dualité des impressions consiste l'étonnante beauté de cet *adagio*. On y trouve d'abord l'imitation évidente de certains phénomènes naturels : le ruisseau murmure; du milieu des joncs s'échappent des arpèges de flûtes, brillants comme le vol des libellules ou des martins-pêcheurs ; des trilles frisés rident le courant de remous argentés; l'eau coule au soleil, et la mélodie coule avec elle. Plus la longue

phrase se déroule, plus notre esprit la suit et s'enfonce dans cette contemplation que connaissent bien les riverains des fleuves tranquilles. Couché sur le gazon, bercé par la fuite d'une rivière, vous êtes-vous senti parfois descendre au plus profond de vous-même? Alors la vision du dedans s'affine de plus en plus par sa fixité même; alors, comme dit Goethe, s'éveille le chœur charmant des harmonies intérieures. Vous ne pensez plus au ruisseau; son chant n'est plus que l'accompagnement de vos rêves. De même, dans le sublime *adagio*, cette basse, ondulant sans cesse, accompagne, soutient les fantaisies délicieuses écloses sur son frêle murmure. Et ce qui rend une pareille scène plus belle dans la musique que dans la nature, c'est qu'au bord du ruisseau véritable, notre pensée ne tarde guère à s'égarer et à s'évanouir, tandis que dans la symphonie une pensée supérieure conduit la nôtre et lui épargne les détours et les erreurs du chemin. Jamais idée musicale n'a suivi plus parfaite évolution. Jamais d'une première forme sonore d'autres ne sont nées ainsi plus belles d'attraits divers et fraternels à la fois. Puis, quand Beethoven a tout dit, quand il a touché le fond de lui-même, les derniers souffles meurent, les derniers murmures tombent, et tout bas quelques oiseaux s'appellent. Leur

chant, qui risquait d'être puéril, est délicieux; il achève sobrement le tableau. Plus rien ne bouge, plus rien ne bruit; les mystérieuses confidences sont finies, et la vie de la nature reprend son cours silencieux.

Ces beautés subjectives, ces beautés d'âme, toutes particulières à la *Symphonie pastorale*, plus cachées et plus admirables peut-être que les autres, se rencontrent aussi dans le premier morceau.

Le titre seul : *Sentiments joyeux éveillés par l'arrivée à la campagne*, annonce encore une description intérieure. Dès la première phrase, si simple, si avenante, c'est bien à la joie de la campagne que notre cœur s'ouvre; joie presque muette des éléments sereins, qui ne se trahit que par la lumière et le repos; joie répandue sur la face du monde, assez forte pour accroître nos pauvres joies humaines, assez discrète pour ne pas irriter nos douleurs. De ce premier morceau rien n'est violent ni même passionné. Le début est peut-être le plus calme de tous les débuts symphoniques de Beethoven. Plus l'idée se développe, et plus nous sentons pénétrer en nous la confiance, la paix, tous les grands bienfaits de la nature.

Après la subjectivité de la *Symphonie pastorale*, il faut en signaler encore un autre caractère : la

généralité. Voilà bien de la philosophie; mais ici elle s'impose, elle et ses vilains mots. Taine a formulé une grande loi littéraire et artistique quand il a dit : « La valeur d'une œuvre est proportionnée à la valeur du caractère exprimé. » Plus le caractère est général, plus l'œuvre est belle. Partout se vérifie cette loi ; toute beauté la confirme : celle des Vénus antiques, celle des Vierges de Raphaël ou des *Pensées* de Pascal. On pourrait presque dire : autant de chefs-d'œuvre, autant de lieux-communs de la forme ou de la pensée ; lieux-communs magnifiques, mais lieux-communs. Du haut en bas de l'échelle artistique, la beauté s'accroît avec la généralité du sujet. Or la beauté de la *Symphonie pastorale* est aussi générale que possible. Beethoven a exprimé le sentiment, non de telle ou telle nature, mais de la nature moyenne, je dirais presque banale. Il n'a cherché ni les palmiers de *Lalla-Roukh*, ni les glaciers de *Manfred*, ni la grotte des *Hébrides*. Il a traduit de la nature les puissances élémentaires et invariables, l'âme cosmique partout présente, dans le champ le plus vulgaire aussi bien que dans le paysage le plus rare. Sous cet autre aspect, la *Symphonie pastorale* est encore un chef-d'œuvre de la musique, et pour la résumer on pourrait dire qu'elle est à la fois l'une des vues les

plus profondes que l'homme ait eues de lui-même, et l'une des plus larges qu'il ait eues du monde extérieur.

III

Cette vue très personnelle, très humaine, de la nature, Weber et Rossini l'ont eue. *Le Freischütz* et *Guillaume Tell*, qui ne se ressemblent guère d'ailleurs, se ressemblent au moins en ceci, que l'un et l'autre nous montrent l'homme au milieu de la nature, influencé, modifié par elle, sensible à ses spectacles, soumis à ses puissances terribles ou bienfaisantes. Dans *le Freischutz* et dans *Guillaume*, la nature est partout associée au drame. Elle est complice de l'action ; elle aide aux maléfices de Gaspard comme aux saints complots des trois cantons. En dehors même des grands paysages musicaux tels que la *Fonte des balles* ou le premier acte de *Guillaume*, l'air des forêts, des montagnes, des lacs, baigne les deux opéras tout entiers : il pénètre dans la chambre d'Agathe et il enivre les conjurés du Rütli.

Weber n'aimait pas la musique italienne, qui triomphait, même en Allemagne, avant la sienne. Il estimait peu Rossini ; j'entends le Rossini de

Tancrède, de *Mahomet*, et autres ouvrages tout opposés à son propre génie ; mais il eût admiré s'il eût assez vécu, le Rossini de *Guillaume Tell*. *Le Freischütz* parut en 1821 et *Guillaume* en 1829, trois ans après la mort de Weber. En huit années l'Allemagne et la France ont vu naître les deux chefs-d'œuvre.

On a dit très justement : *le Freischütz* n'est pas un opéra ; c'est l'Allemagne elle-même, et une Allemagne que la musique de théâtre n'avait pas comprise avant Weber, qu'elle n'a plus ainsi comprise depuis. Quant à l'Italie, avant *Guillaume*, elle ne s'inquiétait guère des montagnes et des forêts. Enfin dans notre pays, à la fin du siècle dernier et au début de ce siècle, l'amour de la nature existait à peine dans la musique. Chez Grétry, chez Monsigny, on trouve des paysans, des villageois plutôt, mais pas de paysages. On en trouve en revanche chez Glück, et de très beaux : les Champs-Élysées d'*Orphée*, les jardins d'*Armide*, deux tableaux exquis, mais d'une beauté surnaturelle et féerique, qui d'ailleurs sied aux deux sujets. L'un et l'autre paysages sont doux et pâles, peuplés d'ombres ou d'apparitions. C'est la nature idéale plutôt que la nature vivante. Il faut que les choses soient mortes ou enchantées pour connaître cette paix et

cette béatitude. Il n'est point ici-bas de contrée où l'atmosphère soit aussi pure que sous les bosquets d'Armide, où les ruisseaux coulent aussi doucement, où l'écho redise aussi claire la chanson de la Naïade. Sur *le Freischütz* ont passé pour la première fois les souffles et les senteurs de la vraie nature : plus de bocages, mais des forêts ; plus de ruisseaux, mais des torrents ; au lieu de jardins, la Gorge aux loups ; après l'extase de Renaud, un héros, un paladin, l'épouvante de Max, un chasseur, un paysan.

Ce réalisme du *Freischütz* lui donne un aspect familier. Il semble que nous retrouvions là quelque chose de déjà vu, des impressions déjà ressenties, des parfums déjà respirés. L'Allemagne surtout se reconnut jadis dans le chef-d'œuvre qui la révélait à elle-même. Peut-être ne se savait-elle point aussi belle, peut-être ne l'est-elle pas en réalité. L'Allemagne du *Freischütz* est mieux que l'Allemagne véritable : une Allemagne idéale, telle que nous la rêvions avant de la connaître hélas ! douce contrée de légendes, de croyances naïves et de craintives superstitions ; patrie d'un romantisme moins artificiel que le nôtre, issu plus naturellement du génie national, et qui tient par des attaches autrement profondes

au cœur même du pays. *Le Freischütz*, c'est la terre et la race allemandes, avec leurs qualités et sans leurs défauts ; avec la force sans la brutalité, la grâce sans le sentimentalisme. C'est la saine poésie de la nature, un peu assombrie seulement par la poésie surnaturelle, et cela encore est très allemand. Les peuples du Midi croient beaucoup moins que ceux du Nord aux esprits et aux démons. Ils n'ont pas de brouillards où cacher des fantômes ; ils y voient trop clair, même la nuit. L'Allemagne, au contraire, a toujours peuplé ses bois, ses grottes, ses fleuves, d'êtres mystérieux. Depuis *la Flûte enchantée* jusqu'aux opéras de Wagner, en passant par *le Freischütz*, par *Hans Heiling* de Marschner, on pourrait suivre à travers la musique d'Outre Rhin la préoccupation et l'amour du fantastique.

Le livret du *Freischütz* a été trop critiqué. Weber l'aimait beaucoup. En 1817, il écrivait de Dresde à sa fiancée : « Ce soir, au théâtre, j'ai parlé à Frédéric Kind. Je l'avais si bien ensorcelé hier soir, que dès aujourd'hui il a commencé un opéra pour moi. Le sujet est excellent, intéressant et terrible. C'est *le Freischütz*. Je ne sais si tu connais cette vieille légende populaire [1]. »

1. *Carl Maria von Weber,* von Auguste Reissmann. Berlin, 1886.

Elle est bien naïve, la vieille légende, mais faite, dans sa naïveté, des sentiments les plus simples et les plus touchants, éléments immuables du cœur humain, données qui suffiront toujours au génie. C'est assez pour Raphaël d'une femme qui tient un petit enfant ; c'est assez pour Weber des amours d'un chasseur. Quels types le maître a faits de ces paysans ! Comme il a été jusqu'au fond de leurs âmes, et en même temps de nos âmes à tous, car, à ces profondeurs-là, toutes les âmes sont pareilles, et *le Freischütz*, ce chef-d'œuvre allemand, est aussi un chef-d'œuvre humain.

Berlioz avait raison de dire qu'il faudrait écrire un volume pour étudier isolément chacune des faces de l'opéra. Il avait raison de dire encore, que depuis le début de l'ouverture jusqu'au dernier accord du chœur final, il est impossible de citer une mesure dont la suppression ou le changement paraisse désirable. Où trouver une ouverture qui résume ainsi un drame entier ? Paysage, personnages, tout est annoncé par le merveilleux prologue. Il dit la solitude des bois, d'abord muette, puis traversée par des frissons d'inquiétude et d'épouvante. Après la plainte mystérieuse des choses, il dit encore les passions humaines. Voici le chant de Max, qu'une clarinette éperdue

lance dans la nuit; l'appel d'Agathe, d'abord timide, puis de plus en plus assuré, mais brisé soudain par de sinistres menaces; enfin, après la lutte et la violence, voici l'allégresse et le triomphe du chant d'amour.

Le premier chœur n'est qu'un cri de victoire, mais quel cri! On ne fêterait pas un héros avec plus d'enthousiasme que ce tireur de village, avec une joie plus libre et plus noble à la fois. Weber élève ainsi son sujet et ses personnages, mais sans les dénaturer jamais. Ses paysans demeurent paysans, et gardent une certaine rudesse. Les couplets de Kilian jaillissent avec la spontanéité et le naturel qui caractérisent le génie de Weber, d'un seul jet, sans bravure ni soudure. Tantôt les compagnons de Max rient (avec quels éclats!) de sa mésaventure; tantôt ils le plaignent et l'encouragent. Un admirable dialogue s'engage entre la voix désespérée du jeune homme et les voix compatissantes du chœur. Mais il ne dure guère, et tout le monde se remet en chasse. On ne retrouvera qu'au premier acte de *Guillaume*, dans l'ensemble: *Près des torrents qui grondent*, cette verve agreste et montagnarde, cette ivresse de la vie au grand air.

Telle est la puissance expressive de la musique du *Freischütz*, qu'elle résiste aux variantes des

traductions. Les mots peuvent changer de signification, les notes n'en changent pas. Le grand air de Max, au premier acte, se passerait de paroles ; il s'en passe même en certains endroits : après le court récitatif qui le précède, avant la ritournelle, quelques notes de clarinette suffisent à donner une sensation d'éclaircie et d'épanouissement. Un peu plus loin, quand le chant s'est développé, quand Samiel a passé derrière le chasseur et que le ciel s'est voilé, au premier soupir du hautbois, les nuages s'entr'ouvent, et là-bas, un rayon de soleil tombe sur la maison d'Agathe, la petite maison aux volets verts.

De même, au second acte, quand la jeune fille demeure seule, qu'elle dise sur les premières notes de son récit : *Hélas ! sans le revoir faut-il fermer les yeux ?* ou bien : *Le Dieu brillant du jour vient de quitter la terre ;* ou encore, selon le texte original :

Bevor ich ihn gesehen
Nie nahte mir der Schlummer,

peu importent ces nuances de l'idée littéraire : le sentiment musical demeure, et c'est le sentiment de la solitude et du crépuscule. Oh ! la mélancolique veillée, veillée de printemps, pleine de parfums et de murmures ! Nulle poésie ne donne une

impression pareille. Qu'on se rappelle les vers de Musset :

> Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques
> Sortaient autour de nous du calice des fleurs !

ou le : *Per amica silentia lunœ*, de Virgile. Qu'on prenne chez les anciens ou chez les modernes les tableaux les plus détaillés ou les plus sobres, aucun n'égale le court récit d'Agathe, ces quelques notes qui tombent comme des gouttes de rosée. Trois accords amènent la divine prière. Elle prie bien bas, la jeune fille, seule, toute seule au cœur des grands bois, dans la maison forestière. Deux fois elle s'interrompt pour écouter au dehors. Après le second couplet, une adorable modulation semble faire monter vers elle toutes les brumes de la vallée. Les violons qui se traînent, les cors lointains lui apportent les frissons, les soupirs de la nature nocture, de la nature contemplée par une enfant de vingt ans, et par une Allemande ; c'est-à-dire de la nature un peu inquiétante et vaguement terrible. En vérité, toute cette musique n'est qu'une émanation de la nature. Ainsi, dans l'admirable trio de Max et des deux cousines, des phrases de ténor ploient sous la rafale, et quand le chasseur, essayant de rassurer sa fiancée, lui montre le ciel où la

lune resplendit, on croit voir se répandre sur la campagne des nappes de lumière.

La scène de la Gorge au loup n'a jamais été égalée. Au point de vue de l'abondance des idées et de leur beauté, au point de vue de la simplicité des moyens et de la puissance de l'effet, au point de vue de la relation, tant étudiée aujourd'hui, entre les paroles, ou même la pantomime, et la musique, rien n'approche de ce chef-d'œuvre. L'art y exprime si fidèlement et si précisément la nature, que, dans les théâtres allemands, le bruit de la cascade, une cascade véritable, s'harmonise avec les bruits de l'orchestre, au point de se confondre avec eux. Le trémolo du début, d'abord sur des accords étranges, puis sur l'appel lugubre ou strident des esprits de ténèbres, c'est le frisson des nuits du Nord, humides et froides. Tout fait peur dans cette scène ; tout jusqu'à la voix de Samiel, cette voix parlée qui se détache du fond musical, jusqu'à ces grandes pauses ménagées à dessein, et qui laissent entendre le silence.

Annoncé par des harmonies mystérieuses, Max paraît sur les rochers. Un brusque accord de cuivres lui découvre l'abîme, et le vertige envahit d'un seul coup l'âme du chasseur. A lui seul, le premier cri de Max exprime l'instantanéité de l'épouvante, le recul devant un précipice subitement

aperçu. Max commence à descendre, et l'orchestre incertain se traîne sur ses pas. Sa voix roule à travers la vallée ; il entend dans l'écho les ricanements de Gaspard, l'aigre persiflage qui naguère a raillé sa défaite. Des fantômes lui barrent le chemin, des hiboux le frôlent de leurs ailes. Nous voici devant l'un des chefs-d'œuvre du génie humain. Plus on réentend, plus on relit la Fonte des balles, plus on se convainc que Wagner n'est pas le premier des symphonistes dramatiques, même en date. Il n'a jamais créé rien d'aussi parfait : sans doute il a dépassé cette puissance ; il n'a jamais gardé cette mesure. Des creusets de Gaspard, les idées sortent moulées comme les balles. Tout est rendu : le frémissement du métal en fusion, l'orage, les spectres, la chasse infernale avec l'aboiement rauque des cors, jusqu'à ce qu'un écroulement de modulations sauvages ramène la tonalité primitive et termine brusquement la symphonie.

Après cette nuit d'épouvante, le soleil éclaire la chambre où s'éveille la fiancée. Sur le front de la jeune fille aucun souffle de tempête n'a passé. Elle a tout ignoré des mystères infernaux, et son chant s'élève aussi pur ce matin, qu'il s'élevait hier soir. Avec la nuit, son inquiétude s'est dissipée ; elle rouvre les yeux à l'aube rassurante. Ce second air

d'Agathe est plein de lumière et de sérénité : plus de crainte comme dans le premier ; au contraire, toute la foi de la jeunesse et la sécurité de l'espérance. Là, encore, on sent la nature, et derrière la croisée, on devine la campagne embaumée, l'été, les blés mûrs et les moissonneuses d'Allemagne aux joues vermeilles, aux tresses blondes. Quelle puissance d'évocation possède la musique! Voilà, par des notes seulement, la représentation idéale d'un pays. Si l'Allemagne n'est pas ainsi, elle a tort ; c'est ainsi qu'elle devrait être, et l'art a raison contre la réalité. Après avoir lu *le Freischütz*, qu'hélas ! il ne pouvait plus entendre, le grand Allemand, l'auteur de la *Symphonie pastorale*, pouvait bien serrer Weber sur sa poitrine, et lui crier en sanglotant : « Va ! tu es tout de même un diable de garçon ! »

Guillame Tell est moins italien que *le Freischütz* n'est allemand. Inspiré par la France et créé pour elle, *Guillaume Tell* est le chef-d'œuvre, non pas du génie italien (comme *le Barbier* par exemple), mais d'un génie italien ; chef-d'œuvre que nulle école, nulle race ne peut confisquer, encore moins répudier ; chef-d'œuvre universel, dont nul n'est exclu. Il ne se rencontre dans l'œuvre d'aucun musicien une exception telle que *Guillaume* dans l'œuvre de Rossini.

Rien, fût-ce *Otello*, fût-ce *Moïse*, ne présageait des beautés de cet ordre. On savait bien ce qu'était Rossini, ou du moins on croyait le savoir. Depuis quelque vingt ans, il émerveillait l'Europe avec ses cavatines. Jamais depuis Mozart, tant de musique n'était tombée des lèvres d'un homme, sinon sortie de son cœur. Par les fenêtres des palais de Venise, de Florence, de Rome, où des *impresari* soupçonneux l'enfermaient, le prodigieux improvisateur jetait ses trilles et ses roulades. Au hasard, les mélodies s'envolaient, exécrables, médiocres ou divines. Des unes et des autres, sans compter, sans choisir, Rossini faisait des opéras, ou ce qu'on appelait alors ainsi. Il écrivait indifféremment le premier acte d'*Otello*, ou le troisième, la Bénédiction des drapeaux du *Siège de Corinthe*, ou le triste finale qui suit. Il cousait des pièces neuves à de vieux vêtements, et souvent le vieux emportait le neuf. Jusqu'à trente-huit ou quarante ans, il prodigua ainsi l'un des plus beaux génies qui jamais furent donnés à un homme ; il laissa chanter, presque sans les écouter, les voix qui ne se taisaient jamais en lui ; puis, un beau jour, il cessa de rire. Il prit un sujet plus grave, un livret peut-être un peu meilleur ; il tâcha de penser sérieusement à sa patrie,

à son père, à la nature, et il écrivit *Guillaume*. Puis il se reposa.

Sous tous les aspects *Guillaume Tell* est admirable. Il n'existe pas de plus beau drame musical, il n'en est pas où des sentiments plus forts soient plus fortement exprimés. L'amour filial, l'amour paternel, l'amour de la patrie, y parlent comme ils n'ont jamais parlé ; mais l'amour de la nature y parle encore plus que les autres. Avant même d'être un drame, *Guillaume* pourrait bien être un tableau musical. Là, comme dans *le Freischütz*, la nature se mêle toujours à l'action ; parfois même elle l'absorbe ; elle éclipse certaines figures. Arnold, Guillaume surtout, vivent d'une vie propre et personnelle ; mais, je vous prie, que serait Mathilde sans la romance : *Sombres forêts !* Dans cette belle nuit, au sein des bois, la médiocre princesse n'est plus qu'un accessoire, un détail du tableau : une biche au milieu d'une clairière, un rossignol sous la feuillée.

La nature dans *Guillaume Tell* est tout autre que dans *le Freischütz*. En Suisse, pas de romantisme, pas de vallées maudites ni de revenants ; pas de superstitions ni de terreurs, pas de balles enchantées. Des gens bien sages, nullement sorciers ; des pâtres, avec des arcs et des flèches bien honnêtes. Gounod ne dirait pas de *Guillaume*

comme du *Freischütz*: C'est de la musique à ne pas traverser la nuit. Elle n'a rien d'effrayant cette musique. Rossini n'a pas même, comme l'Allemand Schiller, entendu sous le lac bleu le chant de l'ondine. Ses lacs à lui n'ont d'autre mystère que leur profondeur et leur pureté. Cette honnêteté, cette santé de la nature, est un des caractères de la Suisse, de ce pays où tout a l'air robuste et bien portant. Le seul reproche qu'on puisse faire aux paysages suisses, c'est de n'être point assez intellectuels, de ne pas donner assez à penser, d'être sans souvenirs et sans légendes, moins suggestifs que ceux de la Grèce ou de l'Italie. Mais nulle part la nature n'est physiquement plus grandiose ni plus belle. Nulle part la vie purement cosmique ne coule plus abondante et plus forte; sous l'herbe de prairies plus grasses, dans les rameaux d'arbres plus vigoureux, dans l'écume de torrents plus rapides.

La vie est la même dans l'œuvre rossinienne que dans la nature qui l'a inspirée: elle a même abondance, *lactea ubertas*. Si la Suisse n'a jamais eu de peintre, si peut-être elle n'en doit jamais avoir, parce que les proportions de ses paysages sont trop vastes pour le champ de la vision pittoresque, elle a trouvé un musicien à sa taille, et cette

fois la création de l'homme approche de celle de Dieu.

En un sujet suisse, Rossini préoccupé pour une fois de couleur locale, ne pouvait négliger un élément qui s'imposait : le ranz des vaches; les ranz, plutôt, car ils sont nombreux et variés. Les vaches suisses n'ont point un seul hymne national, mais plusieurs chants cantonaux. Ce mot *ranz* vient sans doute du mot allemand *Reihe*, qui veut dire suite, file. Le *ranz* est la mélodie que sonnent les bergers pour faire rentrer leurs bêtes une à une ; la Marseillaise des bestiaux, comme disait Labiche, ou plutôt leur Chant du départ. On trouve quelques détails sur le *ranz* dans un opuscule ancien et curieux[1]. L'auteur signale un ranz imprimé pour la première fois dans une *Dissertation sur la nostalgie*, de Zwinger (Bâle, 1710) ; il en signale un second noté par Jean-Jacques Rousseau dans son Dictionnaire de musique. Un autre écrivain, plus moderne. M. E. van der Straeten (*De la mélodie populaire dans le Guillaume Tell de Rossini*), a curieusement recherché dans *Guillaume* les traces de ces deux ranz, et il nous les montre partout.

1. *Recherches sur les ranz des vaches*, par Tarenne (1813).

Ainsi, l'appel des cors avant le chœur : *On entend du haut des montagnes* (1er acte). est une imitation directe, à découvert, du ranz de Zwinger. Les deux premières mesures de l'entrée de Mathilde, au second acte, ne sont que la même mélodie, précipitée, et de plus, assombrie par le mode mineur. Au premier acte encore, avant l'appel de Melchtal : *Pasteurs ! que vos accents s'unissent !* c'est toujours le motif du ranz qui éclate *fortissimo.* Quant au second ranz, celui de Rousseau, il se retrouve dans l'air de Mathilde : *Sombres forêts !* sur les mots : *désert triste et sauvage ;* dans l'air d'Arnold, avec une autre ponctuation, sur les mots : *secondez ma vaillance;* enfin, avec la ponctuation originaire, en triolets, dans l'apothéose finale, où l'humble ranz, devenu cantique, s'élève comme une hymne de joie et de liberté.

De ces deux ranz, celui de Zwinger et celui de Rousseau, la mélodie essentielle se compose de trois notes successives : tonique, tierce, quinte, reliées ou non par des notes de passage. Partant de cette observation, M. van der Straeten conclut à la présence du ranz dès qu'il rencontre ces trois notes : par exemple dans le motif instrumental (violoncelles) qui annonce l'entrée du canton d'Uri ; dans le chœur suivant, sur ces paroles :

Guillaume, tu le vois! enfin dans le cri trois fois répété : *Aux armes!* Pour l'ingénieux chercheur, la ranz des vaches finit par être le *leitmotiv* gigantesque, la cellule génératrice de *Guillaume* tout entier. C'est trop dire, et c'est faire la part bien grande au calcul, bien petite au hasard du génie. Parmi les nombreux rapprochements ainsi établis, il en est de forcés. Mais en revanche, il en est de naturels, d'incontestables, et l'on peut, en résumé, conclure, comme l'auteur : « Rossini, après s'être imbibé de ranz, a laissé vaguer son inspiration, qui lui a fourni par centaines des variantes paraphrasées des thèmes suisses. Quelques-unes peuvent avoir été inconscientes en détail, quoique intentionnelles dans l'ensemble. »

Ce n'est point par un motif de ranz que commence l'admirable ouverture de *Guillaume* ; mais les vaches s'y tromperaient, tellement cette introduction est pastorale, tellement elle sent le pâturage et l'air pur des hauteurs. Ici déjà la nature l'emporte. Malgré sa verve et son éclat, l'*allegro* un peu équivoque de l'ouverture, appel à la liberté ou galop de cirque au choix, n'approche pas de l'*andante* précédent, de ce paysage serein. Dans la solitude alpestre où vient de gronder la tempête, le chant des violoncelles s'élève; le ciel est redevenu

de cristal et sourit. De quel sourire d'azur! Quoi de plus limpide que la mélodie de cor anglais, avec les notes de flûte qui retombent, dernières gouttes de l'orage apaisé! On sent dans ces quelques mesures le rafraîchissement et le renouveau de la terre après la pluie ; les clochettes tintent plus clairement dans l'air humide et sous le soleil revenu.

Le rideau se lève. Au bord d'un lac, au pied des glaciers, des femmes sont assises, tressant des corbeilles ; derrière elles, les hommes se tiennent debout. Tous contemplent, tous admirent en paix la sereine splendeur du monde. Ce premier chœur a quelque chose de calme et, pour ainsi dire, de permanent. Il ne semble pas qu'il commence, mais qu'il continue, et que de cette terre belle et tranquille, il monte sans cesse, tranquille et beau. De ces mélodies-là, Rossini seul, après Mozart, en a trouvé ; seul aussi, de ces reprises naturelles et pourtant imprévues, comme celle qui, sur les mots : *Quel jour serein le ciel présage !* cause une surprise délicieuse.

Du premier chœur se détache la chanson du pêcheur, claire et calme comme le matin sur l'eau. Puis éclate la sublime interruption de Guillaume ; mais bien qu'une pareille entrée annonce et pose déjà le héros, le drame ne fait que

menacer encore, et jusqu'à l'arrivée de Leuthold, c'est-à-dire jusqu'à la fin du premier acte, les voix de la nature dominent la voix de la patrie. Ce premier acte de *Guillaume*, c'est l'églogue d'un peuple entier, peut-être la plus magnifique pastorale de toute la musique. Les chœurs radieux se déroulent; ils suivent le cours de cette belle journée, la marche du soleil à travers le ciel d'été. La joie se manifeste sous toutes les formes, à tous les degrés. Après la sérénité, l'animation et l'allégresse. Le chœur : *On entend du haut des montagnes*, roule et se précipite. A ces mots : *Pasteurs! que vos accents s'unissent*, explosion universelle : transports de l'orchestre, des voix, de la voix de Jemmy surtout, lançant des gammes triomphales. Tout se déchaîne; on dirait que le sol même palpite, que la terre tressaille et bondit, qu'elle se sent vivante, et belle, et bonne, comme la terre antique, Déméter, mère et nourrice de l'humanité. Encore et encore des chœurs ! Ils s'élèvent les uns derrière les autres, par plans successifs, et de chaque sommet, d'autres sommets se découvrent. La progression de cet acte est merveilleuse : il monte, il monte toujours. Et que chantent ces paysans? « Le travail, l'hymen et l'amour, » toutes les sublimes banalités de la vie naturelle. *Célébrons ! Célé-*

brons ! Ils célèbrent sans trêve et à outrance, heureux de vivre, de respirer un air salubre, de tirer de l'arc et d'épouser de belles filles. Ah ! les magnifiques épousailles ! On n'a rien écrit de plus beau que ces deux chœurs d'hyménée : l'un recueilli, virginal ; l'autre étincelant. Que diriez-vous d'un peintre qui serait à la fois Raphaël et Rubens ? Voilà ce qu'est Rossini dans *Guillaume*. Jamais on n'a donné à des formes musicales aussi pures, aussi nobles, une telle exubérance de vie, une telle fougue et une telle variété de mouvements.

Quel langage parlent ces pasteurs ! Pour faire un patriarche du vieux berger Melchtal, il suffit de quelques mesures :

> Des jeunes montagnards, ô fidèles compagnes !

une phrase où respire la majesté d'un pasteur de peuples. Melchtal parle en père d'une race. De ses mains tremblantes le vieillard bénit l'avenir de la patrie ; il appelle au secours du pays les générations futures. Et tout cela, dira-t-on, à propos d'une noce de montagnards ! Hé oui, comme *le Freischütz* à propos d'un concours de tireurs. Les paysans de Rossini, comme ceux de Weber, atteignent du premier coup à la simplicité grandiose des êtres primitifs.

Le second acte de *Guillaume* n'est pas inférieur au premier. Le sentiment de la nature y est aussi intense ; il y est, de plus, intimement lié à d'autres sentiments, qui lui donnent une force et un intérêt singuliers. Le drame annoncé au premier acte se développe au second. Les mêmes forêts, les mêmes montagnes vont écouter maintenant d'autres chants, recevoir de plus graves confidences. Au crépuscule, des chasseurs attardés traversent la clairière ; une cloche sonne doucement.

Le petit chœur : *Voici la nuit*, est une merveille et une merveille faite de rien. Que dis-je ? de fautes : de quintes et d'octaves successives ; manquement grossier et sublime aux préceptes élémentaires de l'harmonie. Cette prière est presque inconnue du public. Personne à l'Opéra ne l'écoute. A peine, au surplus, est-il possible de l'entendre ; les choristes la chantent trop vite et de trop loin. Trois fois elle monte de la chapelle, chaque fois plus mytérieuse et plus recueillie. Chaque fois le soleil est un peu plus bas derrière la montagne, un peu plus d'ombre voile le firmament. Lentement les accords descendent, et avec eux la nuit, non pas la nuit fantastique du *Freischütz*, la nuit allemande ; mais la nuit sereine, douce aux malheureux, aux

opprimés, et bientôt complice de leurs héroïques colères.

Elle trouble pourtant, cette nuit, l'âme d'une jeune fille. La belle entrée que celle de Mathilde! Dans ce prélude inquiet palpite un amour sans fausse honte, mais non sans pudeur, un amour ingénu, comme celui de la Valentine de George Sand pour le beau Bénédict ; amour de patricienne pour un pâtre, qu'il faut imaginer héroïque et superbe : « l'espoir, l'orgueil de ces montagnes. »

Peu à peu le trouble de Mathilde s'apaise, et la jeune fille soupire l'air fameux : *Sombres forêts!* Aucun air de princesse n'approche de celui-là ; nul autre ne possède cette splendeur de la forme, sans passion, presque sans expression, cette beauté pour ainsi dire plastique. *Sombres forêts!* c'est plus qu'une romance de cantatrice, plus même qu'une rêverie de femme : c'est comme une émanation de l'âme de la solitude, de la vie latente et nocturne des choses ; c'est le sommeil des grands sapins, dont l'accompagnement balance les rameaux.

Quant au finale de la conjuration, il est supérieur fût-ce à celui de la Bénédiction des poignards. D'abord, il est le premier en date; mais ce n'est pas tout. La qualité de la mélodie

est plus rare, et la forme plus pure chez Rossini que chez Meyerbeer; dans la péroraison de *Guillaume : Si parmi nous il est des traîtres!* que dans celle des *Huguenots : Pour cette cause sainte.* Ce n'est pas tout encore, et la suprême beauté de la scène des Cantons lui vient du paysage qui l'encadre. Des échos de cors, des phrases discrètes et comme prudentes, qui se traînent sous bois ou glissent sur l'eau; à ces mots : *J'entends de pas nombreux la forêt retentir*, un simple *tremolo*, profond comme la forêt elle-même; des appels et des réponses à mi-voix, des récits dont chaque note est expressive; un chant de violoncelles où l'on sent l'approche des barques et jusqu'à l'effort des rameurs; un lever de soleil éblouissant, et enfin, le plus radieux des hymnes à la patrie, tel est ce finale extraordinaire, où chaque ritournelle, chaque parole indique le secours mystérieux de la nature à l'homme. Oui, la nature ici se fait saintement complice de l'homme, et cette complicité pour leur commune délivrance, la musique a su l'exprimer. Le finale du Rütli, c'est le soulèvement non-seulement des Suisses, mais de la Suisse elle-même; c'est une insurrection des choses, de l'air, des arbres, des eaux, c'est l'aspiration universelle à la sainte liberté.

Jusqu'à la fin cette alliance subsiste. Ensemble à la peine, la nature et l'homme sont ensemble à l'honneur. Pour trop de gens, après : *Asile héréditaire! Guillaume Tell* est terminé. Quel abonné de l'Opéra connaît l'apothéose : *Tout change et grandit en ces lieux!* Après le coup d'arbalète libérateur, tous les personnages se retrouvent ; un peu, je le veux bien, comme dans un vaudeville, mais pour quel couplet final ! *Guillaume* s'achève, ainsi que *le Freischütz*, par un admirable chant de joie. Mais dans *le Freischütz*, quelques âmes seulement sont consolées : ce sont, pour ainsi dire, des affaires privées qui s'arrangent. Ici, tout un peuple est délivré, tout un peuple renaît et respire. Le ranz des vaches sonne encore. Lui qui flottait naguère avec mélancolie sous les « sombres forêts, » le voici qui s'élève de plus en plus libre, de plus en plus pur. A mesure qu'il monte, les brumes se dissipent et l'azur paraît. Il suffit d'un rien, d'une note haussée d'un demi-ton, pour que le *grupetto* caractéristique de la mélodie, si anxieux naguère sur les paroles de Mathilde : *Désert triste et sauvage*, prenne un accent de sérénité et d'extase. Ce petit dessin mélodique, toujours le même, par la seule force d'une répétition obstinée, d'une ascension constante en des tonalités régulièrement espacées, finit par décrire

des cercles immenses. Plus haut, toujours plus haut, tintent les notes argentines. Chalumeaux des pâtres, clochettes des troupeaux, les bruits de la montagne et ceux de la vallée montent de la Suisse entière, et dans un carillon gigantesque, si de tels mots peuvent s'associer, vibrent une dernière fois les deux notes principales de *Guillaume*, les deux sentiments dont l'œuvre entière est faite : l'amour de la nature et l'amour de la liberté.

IV

Avant de s'accentuer encore dans les paysages de Schumann, de Berlioz, l'élément humain va se dérober un instant. Il est presque entièrement étranger à l'œuvre de Mendelssohn, j'entends à ses deux œuvres les plus pittoresques : *le Songe d'une nuit d'été* et *la Grotte de Fingal*. La musique du *Songe* et de *Fingal* est merveilleusement descriptive ; mais elle n'est que descriptive. Mendelssohn a été délicatement sensible aux plus subtiles impressions de la nature. Ses yeux, ses oreilles, ont connu les derniers secrets de l'air et des eaux. Il a fait mieux que personne de la musique aérienne et de la musique marine. Mais, à l'inverse de presque

tous les artistes, surtout des artistes de son temps, il ne se cherche pas lui-même dans la nature; il n'attend pas du monde des réponses à sa pensée ou des consolations pour sa misère. Il n'a pas l'égoïsme intellectuel qui pousse certains esprits à se faire centre, à ramener la nature à eux-mêmes; il la regarde en elle et non en lui, il décrit pour son plaisir, et pour le nôtre. L'orchestre ignorait avant lui cette finesse et cette ténuité, cette aisance à rendre l'infiniment petit, presque l'insaisissable, les phénomènes à peine sensibles : les mirages, les frissons de l'air et de l'eau. On trouve dans *le Songe* des sonorités dont l'effet est presque lumineux : par exemple, au début du *duetto*, certaine tenue de flûtes dans le grave, sur des notes infiniment profondes et pures.

Quant à l'ouverture de *Fingal*, c'est une marine musicale. Des visions d'azur pâle et de lumière irisée, des sensations de sonorité et de transparence, voilà *la Grotte de Fingal*. Les effets extraordinaires obtenus ici par Mendelssohn tiennent à la fois aux mélodies et aux timbres. Dès le début, une petite phrase courte retombe avec la régularité d'une goutte d'eau, et retombe partout dans l'orchestre, de hauteurs différentes, avec des résonnances plus ou moins prolongées. Ailleurs, un chant de violoncelles s'enfle et s'étale

mollement. On dirait l'haleine d'une mer paisible, le baiser des vagues sur le flanc des rochers. Sous les voûtes se succèdent, en ondulations sans fin, les petits flots qui scintillent et chantent ; parfois le ressac ébranle les parois ruisselantes, et les claires trompettes sonnent comme des conques de nacre. Sous toutes les mélodies frissonne je ne sais quel perpétuel remous d'orchestre, qui semble entretenir la fraîcheur et l'humidité d'un bout à l'autre de l'harmonieuse galerie.

Voilà un merveilleux paysage, dont l'homme est absent ; le tableau est impersonnel. Mendelssohn a compris la nature ; mais il est resté en dehors d'elle. Dans *la Grotte de Fingal*, pas un élan de joie ou de tristesse, pas un retour sur soi. Mendelssohn a écouté l'océan en grand artiste, mais en artiste seulement. Au fond, cette conception tout objective est peut-être la vraie. La nature peut-être est indifférente, hostile même à l'homme, et marâtre plutôt que mère. Alors pourquoi lui rapporter toujours notre âme qu'elle ignore, et nos passions dont elle n'a souci ?

L'idée que l'homme n'est rien pour la nature ne fut ni celle de Schumann ni celle de Berlioz. Ils voulurent toujours animer l'univers de leur âme, l'éclairer de leur joie, surtout l'assombrir de leur tristesse. Tous les paysages de Schumann

(*Manfred*, les *Lieder*) sont mélancoliques ou désolés. L'homme n'y jouit pas de la nature ; au lieu de se consoler, il se désespère avec elle. Le ranz des vaches de *Manfred* gémit sur des sommets âpres et solitaires, et non, comme celui de *Guillaume*, au sein d'heureuses vallées. Les chœurs des esprits de la terre, de l'air, du feu, nous révèlent l'hostilité des forces naturelles, et non, comme dans *le Songe*, leur bienveillance et leur amabilité.

Plus étroitement encore que le Schumann de *Manfred*, celui des *Lieder* unit son âme à celle des choses. Il a lié avec la forêt, avec les nuages, l'herbe des tombeaux, les étoiles et les fleurs, un commerce intime et le plus souvent douloureux ; toujours son regard revient du dehors au dedans. Voyez les admirables *lieder* intitulés : *In der Fremde ; Mondnacht* (*l'Heure du mystère*) ; *Im Walde* (*Dans la forêt*). Dans le premier, la tristesse humaine est conforme à celle de la nature ; l'une et l'autre s'exhalent en une même phrase lentement traînée sur un accompagnement monotone. Lorsque l'exilé pense à sa propre sépulture, la tonalité se hausse et devient plus âpre, l'expression plus déchirante ; alors un grand mot allemand, *Waldeinsamkeit*, qui signifie la solitude de la forêt, s'étale majestueusement et

fait à lui seul tout un paysage. Mais aussitôt la voix retombe, et les dernières notes frissonnent à peine. C'est l'homme qui a peur, ne fût-ce que pour son cadavre, de la solitude et de l'oubli.

Même dualisme de sentiments, même retour sur soi dans *Mondnacht*. Quatre couplets, ou plutôt quatre courtes phrases, expriment par leurs périodes pareilles la paisible continuité de la nuit. Sous le chant, un accompagnement fait d'une note d'abord seule, puis d'une seconde, puis d'une tierce, puis de tout un accord répété sans bruit et sans cesse, scintille comme les étoiles. Voilà la partie descriptive du *lied*. A la fin seulement, le mouvement s'élargit, les accords se fortifient et se complètent ; le regard de l'homme quitte la terre, sa poitrine se dilate, et son âme, comme le disent les paroles, vole vers la patrie.

Plus bref, et non moins pénétrant, est le *lied: Dans la forêt*. Une noce traverse un bois ; sur son chemin les oiseaux chantent et les cors sonnent. Il n'en faut pas plus pour attrister le passant, pour éveiller en lui des souvenirs amers, et pour que la mélodie, d'abord joyeuse, s'éteigne en mélancolique rêverie

Schumann a prêté à la nature une sympathie mystérieuse pour la souffrance humaine. Jusque

dans le calice des roses, il a cru voir des pleurs. Heine avait écrit là-dessus des choses ravissantes, et le musicien a égalé le poète, s'il ne l'a surpassé. Lisez, dans le recueil intitulé *les Amours du poète*, le premier *lied*, ou le cinquième, ou le huitième ; il n'y est question que de confidences d'amour et de chagrin, faites aux roses du jardin, aux oiseaux de la forêt, aux étoiles de la nuit. Impossible de rendre mieux que Schumann, avec une sensibilité plus raffinée, ces minuties douloureuses, ces imperceptibles frissons d'âme blessée, ou seulement froissée, ces larmes qu'une feuille de rose essuie, que sèche un souffle de vent. Impossible de rattacher par des fils plus ténus la nature à l'humanité.

Nous voilà bien loin des *Saisons* et de *la Création*, des paysages purement descriptifs. Ce n'est pas avec Berlioz que nous allons y revenir. Dans son volume sur Berlioz[1], M. Alfred Ernst signale avec beaucoup de discernement la beauté particulière aux passages descriptifs de *la Damnation de Faust*. A propos de l'introduction : *Faust seul dans les champs au lever du soleil*, M. Ernst dit très bien : « L'impression que Faust reçoit de la nature, voilà ce qu'exprime ce thème (le thème

1. *L'Œuvre dramatique de Berlioz*. Paris, 1884.

fondamental du morceau). Le tableau du monde extérieur est réuni à l'indication d'un caractère moral ; c'est la nature, mais la nature regardée par Faust. » Et, en même temps, M. Ernst rappelle comme nous le rappelions nous même plus haut, que Beethoven avait procédé ainsi au début de la *Symphonie pastorale*, unissant aussi étroitement que possible les deux éléments : la nature et l'humanité.

Vous rappelez-vous le printemps des *Saisons*, ce printemps aimable, mais aimable seulement ? En voici un tout autre, plus beau de toutes les beautés modernes : beauté des idées et beauté des formes. On sait quels effets Berlioz a tirés, pour décrire une matinée aux champs, de l'orchestre par lui accru et renouvelé.

Faust est seul. Une phrase, la phrase mère de toute la scène, est exposée par les altos. Très douce, très paisible, elle flotte sur la plaine endormie. Dès les premières paroles de Faust, on sent la mélancolie de l'homme au milieu de la nature. Et pourtant, l'aube, on le sent aussi, est tiède et printanière. De l'orchestre montent des parfums et des trilles d'oiseaux. L'accompagnement semble fait du murmure des sources et du bruit des ailes. Avec de subites poussées qui soulèvent le sein de la terre, la vie universelle palpite

vaguement. Sur la phrase ondoyante s'enroulent des traits gracieux, pétillent des triolets de petite flûte, se posent des soupirs de cors. L'horizon s'illumine ; le soleil monte, la campagne embaume et fume, et l'homme s'enfonce en lui-même.

Il est sombre, fatigué ; il assiste, vieux de cœur sinon de visage, au rajeunissement de la création. S'il regarde *des cieux la coupole infinie*, en vain des torrents de lumière inondent son front. Rien ne peut le réjouir ; il finit par se taire, tandis qu'autour de lui tout continue de chanter. D'autres hommes arrivent, simples paysans, qui nouent leur ronde là-bas, pour ne pas troubler le solitaire. Il les écoute de loin, il leur répond, et d'un mot attriste leur refrain. La belle phrase que celle de Faust : *Ce sont des villageois au lever du matin !* Comme elle est chargée d'ennui ! Comme elle retombe pesamment ! Sur toute cette nature, sur ce paysage lumineux, que d'ombre jette un homme ! J'entends l'homme d'aujourd'hui, ou peut-être l'homme d'hier, celui de Châteaubriand et de Byron, de Schumann et de Berlioz. L'inspiration d'un Haydn et celle-ci diffèrent comme l'extrême naïveté et l'extrême réflexion, comme deux manières opposées de comprendre la vie et l'art ; toutes deux intéres-

santes et belles, parce qu'elles sont sincères toutes deux.

Le sommeil de Faust, non moins que sa veille, eût dérouté le bon Haydn. Il se fût demandé : Que vont chercher ces gens-là ? Après la cave d'Auerbach, après le beau chœur des ivrognes, les chansons du rat et de la puce, Faust, dégoûté de l'orgie, souhaite d'autres aventures et d'autres jouissances. Méphistophélès, avant de lui montrer Marguerite vivante, veut la lui montrer en songe ; et il la lui montre dans un des songes les plus délicieux qu'ait jamais rêvés un musicien-poète. Cette scène du sommeil est à la fois surnaturelle et naturelle. Sans doute, des génies et des fées bercent Faust ; mais dans cette musique on devine encore autre chose : la secrète influence de la nature, l'effluve mystérieux des herbes et des fleurs, le trouble dont frissonne parfois la terre, et l'homme avec elle, je ne sais quelle langueur qui, de la création, pénètre en nous, et s'insinue par les souffles et les parfums.

Le repos que Faust, éveillé tout à l'heure, cherchait en vain, ce repos va lui venir en rêve, et son âme endormie sera moins rebelle aux influences bienfaisantes qui sur lui descendront. Il y a quelque chose d'auguste dans le spectacle de l'homme ainsi serré contre la terre maternelle, qui

console et qui berce son enfant triste et fatigué. L'apaisement de l'homme par la nature, la demi-confusion de l'un avec l'autre, l'évanouissement de la créature dans la création, tout ce panthéisme est de Goethe, et de Goethe admirablement rendu par Berlioz. Mais voici qui est de Berlioz seul, et qui n'est pas moins admirable ; voici un élément humain sans lequel la suprême beauté manquerait à ce paysage.

Quand l'orchestre, ivre tout à l'heure encore de la bruyante ivresse allemande, s'est calmé, un trait rapide emporte Faust et son compagnon. Parvenus sur les hauteurs, les violons à l'aigu frémissent ; mais peu à peu des trilles fins et serrés descendent, et doucement se dessine une ritournelle adorable. Le mouvement s'est ralenti, le chant instrumental traverse des modulations qui se fondent les unes dans les autres, et des cuivres solennels, trombones et cors, étalent leurs notes de velours. Méphistophélès à mi-voix chante l'air des roses, et le sentiment de cet air, Goethe ne l'a pas trouvé. Par une matinée de printemps, au bord d'un grand fleuve d'Allemagne, sur un lit de fleurs, le démon a couché Faust, son Faust « bien-aimé », et ce mot seul du texte, que toute la musique confirme et paraphrase, révèle chez Méphistophélès une sorte de

tendresse, au moins de compassion, pour l'humanité. Un instant, le diable cesse de rire. Il se penche avec émotion sur le front qu'il a rajeuni, sur la créature qui s'est livrée à lui, et il a pitié ; il chante pour appeler le sommeil et les songes heureux. Tout cet air est plein d'un amour, d'une bonté plus qu'humaine, presque divine ; et ce sentiment étrange, mais puissant, qui plane sur la suave cantilène, en fait la plus noble berceuse qu'un père ait jamais chantée au chevet de son enfant.

Voyez ici la différence entre Berlioz et Mendelssohn. Dans *le Songe d'une nuit d'été* aussi, on dormait sur le gazon ; les elfes et les sylphes voltigaient aussi sur des paupières closes. Mais comment Mendelssohn cherchait-il à rendre ces légers bruits d'ailes, ces murmures aériens ? Par des morceaux comme l'ouverture, le *scherzo*, le *duetto*, par une musique alerte, rapide, pleine de notes et de traits, par une orchestration scintillante et perlée. Berlioz, excepté dans la valse presque mendelssohnienne, fait tout le contraire. Très peu de notes, et presque toutes graves, un chant solennel, soutenu de lents accords, un orchestre sombre, voilà l'air des roses. L'admirable chœur des esprits est fait d'une grande phrase tranquille, qui s'anime seulement à la

fin. Et cette gravité, cette lenteur, ne sont ni moins expressives ni moins descriptives que l'agilité et la rapidité de Mendelssohn ; elles le sont autrement, voilà tout. On croit entendre ici l'haleine de la terre qui dort ; des aromes montent de son sein, de larges fleurs s'ouvrent et l'herbe pousse. Très liés, très souples, les dessins mélodiques du chœur, de l'orchestre, enveloppent Faust et l'enlacent. Les rameaux, les lianes, les fils d'argent qui flottent dans l'air se joignent et se nouent silencieusement autour de lui. La nature absorbe l'homme tout entier, pour lui donner une heure de repos et d'oubli.

A côté de ces pages tranquilles, il faudrait citer une page passionnée : l'invocation à la nature. C'est une apostrophe plutôt qu'une prière, presque une imprécation. Elle commence avec douceur, avec humilité : *Nature immense... Toi seule donnes trêve à mon ennui sans fin.* Mais Faust peu à peu s'irrite. Il appelle à lui les vents, les tempêtes, pour exaspérer sa mélancolie et la porter jusqu'à la fureur. « Levez-vous, orages désirés ! » crierait-il volontiers avec René, son contemporain et son frère. Et les ouragans lui répondent. Toute la nature, défiée, livre à la voix de l'homme des assauts terribles, et cette voix demeure d'abord la plus forte. Rugissante, éper-

due, elle plane au-dessus du fracas universel. Elle domine longtemps un *crescendo* aussi puissant que celui du finale de la *Symphonie pastorale*. Mais elle finit par tomber comme expirante sur les dernières notes, sur le gémissement *d'une âme altérée d'un bonheur qui la fuit*. Là encore les bruits de la nature ont dans le cœur humain un retentissement profond. L'âme de Faust se brise contre les forces supérieures qu'elle a imprudemment déchaînées.

V

Dans la musique tout à fait contemporaine, la nature occupe relativement peu de place. Les opéras de Wagner ne sont pas encore assez connus en France pour que nous les examinions au point de vue pittoresque, pour que nous parlions de la tempête du *Vaisseau-Fantôme*, de la forêt de *Siegfried*, ou de « l'Enchantement du Vendredi-Saint ». Le plus connu des paysages wagnériens, grâce aux représentations récentes de l'Opéra, est l'Incantation du feu, qui termine *la Walkyrie*, et de cet admirable épilogue, ce n'est peut-être pas le côté imitatif, si brillant qu'il soit, que nous admirons le plus. Chez Gounod, peu de paysages. N'oublions cependant ni *le Vallon*, ni *le Soir*, ni *Venise*, ni les solitudes de la Crau dans *Mireille*,

ni surtout le dernier acte de *Sapho*, cette rencontre ou plutôt cette opposition, sur le rocher grec, du petit pâtre et de la poétesse qui va mourir. Verdi non plus n'a guère été un paysagiste, sauf au début du troisième acte d'*Aïda*, dans l'orageuse introduction d'*Otello* et dans le dernier acte de *Falstaff*.

Mais un musicien contemporain a été un paysagiste et n'a guère été autre chose. Nul n'a fait de musique aussi exclusivement pittoresque; nul n'a compris ni prouvé ainsi que le domaine des sons confine à celui de la lumière, et que la musique peut ressembler à la peinture encore plus que la poésie. Ce musicien, c'est l'auteur du *Désert* et de *Lalla-Roukh*, le créateur et le roi de l'exotisme, Félicien David. On pourrait définir l'exotisme : la curiosité des choses lointaines et singulières. La nature même de cette curiosité en explique l'éveil tardif dans la littérature et l'art, et seulement chez l'homme blasé sur les objets à portée de ses yeux, sur les idées à portée de son intelligence. En littérature, l'exotisme ne date guère, on l'a remarqué, que de Bernardin de Saint-Pierre. Avant lui, on ignorait l'Orient. Les voyageurs du moyen âge, les croisés l'avaient vu, mais sans le regarder. Le XVII[e] siècle, qui n'aimait pas même la nature au milieu de laquelle il vivait,

était à mille lieues de l'exotisme. Il n'y a pas un coin d'Orient dans *Bajazet*, et le vers fameux de *Bérénice :* « Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui ! » est encore plus psychologique que descriptif. Bernardin de Saint-Pierre a eu le premier « la perception émue de la flore des tropiques[1]. » A son tour, Chateaubriand a compris l'Amérique, la Grèce. Il nous a ouvert les yeux à tous, et depuis nous avons su regarder : l'Espagne avec les romantiques ; l'Afrique avec le Flaubert de *Salammbô*, avec Fromentin ; l'extrême Orient avec Pierre Loti.

En musique aussi, mais comme toujours, plus tard qu'en littérature, l'exotisme est né. Il ne faut pas le demander au XVIIIe siècle. Ni Bach, ni Haendel ne pouvaient le soupçonner. Ils ont chanté la Nativité, la Passion, tous les saints mystères d'Orient, comme s'ils se fussent accomplis en Allemagne. Leurs oratorios n'étaient que des prières et jamais des tableaux. Mozart ne chercha pas non plus de ce côté. La marche turque, *l'Enlèvement au sérail*, n'ont rien d'ottoman, et *Idoménée*, rien de grec. Une seule fois, chez Beethoven, parce que Beethoven a tout deviné, l'Orient apparaît : la ronde hurlante

1. M. Lemaître.

qui s'appelle le chœur des Derviches, des *Ruines d'Athènes*, témoigne d'une intuition merveilleuse. Mendelssohn ignore l'Orient; Weber l'entrevoit dans *Obéron;* Berlioz, dans *le Repos de la Sainte-Famille;* Félicien David le découvre et le met à la mode.

Le succès du *Désert* fut immense. On trouva dans cette musique des sensations inconnues. Des sensations plus que des pensées, plus que des sentiments même, car cette musique est avant tout sensuelle. « L'Orient, a très bien dit Fromentin, c'est un lit de repos trop commode, où l'on s'étend, où l'on est bien, où l'on ne s'ennuie jamais, parce que déjà l'on y sommeille; où l'on croit penser, où l'on dort. » La musique de Félicien David languit de cette langueur délicieuse. Elle ne sait rien que décrire, et décrire quoi ? La nuit au désert, le soir dans les jardins de je ne sais quelle vallée de Kachemire, le clair de lune et le glissement d'une barque sur un lac, une rêverie de femme sous des magnolias en fleurs, le bourdonnement de la guzla, qui accompagne une romance indienne. Auber disait plaisamment de Félicien David après *le Désert :* « Nous verrons, quand il descendra de son chameau. » Il en est descendu quelquefois et il a eu tort. Quand on est aussi bien en selle, et sur une aussi rare monture,

il faut y rester. En d'autres sujets que les sujets d'Orient, Félicien David n'a guère réussi que par exception. Il n'y a peut-être dans *Herculanum* qu'une inspiration de génie : les stances de l'Extase, et précisément ce morceau est encore un paysage, et l'un de ceux où le maître excellait : une nuit d'été au pied du Vésuve, presque une nuit d'Orient.

Félicien David fut un grand artiste sans être un grand musicien, au sens technique du mot. Il eut la faculté merveilleuse de transformer en phénomènes sonores des phénomènes lumineux ; d'entendre ce qui se voit et de le faire entendre. Mais examinez de près sa musique: elle est aussi peu combinée, aussi peu scientifique que possible. *Le Désert* a beau s'appeler ode-symphonie ; le mot symphonie, dans son acception accoutumée, ne saurait convenir ici : pas un développement, pas un soupçon de fugue ou de contre-point ; nulle rigueur, nulle logique dans l'élaboration, dans la mise en œuvre d'une idée exclusivement musicale. Dès que Félicien David n'a plus de tableaux à peindre, dès qu'il essaie de la musique pour la musique, il trahit sa faiblesse. Voyez, notamment, la vulgarité de certaine prière (première partie du *Désert*) : *Louange à toi, le souverain des mondes* ! Voyez encore la marche de la

caravane : *Allons ! marchons ! cheminons ! chantons !* La forme mélodique n'en est pas sans élégance ; l'effet de l'approche, du passage et de l'éloignement, est rendu par le *crescendo* et le *decrescendo* inévitable ; mais, au point de vue symphonique, au point de vue des harmonies et de l'instrumentation, cette longue, trop longue marche, paraît pauvre à côté du prélude de *l'Arlésienne* par exemple, la marche des Rois. Ici pourtant le thème reste aussi toujours le même ; mais il est varié, agrémenté par une imagination musicale autrement riche et ingénieuse.

Ce qui demeure admirable dans *le Désert*, c'est d'abord le début : cette éternelle pédale d'*ut*, ces rares appels de cors et cette clameur, ou plutôt ce soupir infini : *Allah ! Allah !* Toute l'étendue de l'horizon, toute la fatigue du chemin est dans cette plainte. Et sans qu'on sache comment, de l'idée de l'immensité de la nature, se dégage celle de l'unité divine, l'idée du monothéisme musulman. La nature au désert est si vaste et partout si semblable à elle-même, qu'on ne peut la peupler, comme la nature grecque par exemple, de divinités innombrables, mais seulement la remplir du Dieu unique, qui seul est Dieu.

D'autres pages encore sont belles : l'appel du muezzin, étrange mélopée qu'il faut chanter aussi

d'une voix étrange ; la rêverie du soir, avec ses quatre ou cinq couplets qui reviennent traîner lentement sur une quinte caractéristique, dont on a abusé depuis. Mais la perle de la partition, celle dont l'orient est le plus pur, c'est l'hymne à la Nuit, un des chefs-d'œuvre de Félicien David et et du genre qu'il représente. Errez la nuit dans la solitude des sables, dans la solitude immobile et silencieuse, et cette cantilène vous montera aux lèvres. Cette musique, diraient les philosophes, est adéquate au pays qui l'a inspirée. Comme l'obscure clarté tombe mollement du haut des premières notes de ténor : *O nuit !* Comme elle s'étale en nappes unies ! Comme la monotonie de l'accompagnement correspond à la monotonie du désert ! On dirait qu'il y a dans ces nuits d'Orient plus de recueillement et de solennité que dans les nôtres. Descendant sur des terres illustres, elles semblent sentir un vague regret, une vague fierté de tant de ruines endormies, de tant de miracles accomplis dans leurs ombres.

Félicien David a été le musicien exceptionnel d'une nature exceptionnelle aussi. Avant lui, de plus grands maîtres avaient chanté la nature banale, la nature de tout le monde. Lui s'est ménagé une petite place, un coin de soleil dans la nature connue et aimée seulement de quelques-

uns, de quelques voyageurs privilégiés. Les paysages d'Orient ne sont peut-être pas les plus difficiles à peindre ; le talent y suffit, et parfois le procédé. On s'en tire à meilleur compte avec les pyramides d'Égypte qu'avec un buisson sous un ciel d'orage, ou quelques troncs d'arbres au travers d'un torrent. Ces derniers sujets veulent un Ruysdaël ou un Hobbema, comme la *Symphonie pastorale* veut un Beethoven.

Qu'on ne soupçonne pas au moins Félicien David d'artifice et de procédé. Au contraire, il n'a que de l'instinct, et un instinct, celui de l'étrange, de l'exotique. Jamais il n'aurait dû tenter une autre voie, ni suivre des traces qui risquaient de l'égarer. L'ouverture de *Lalla-Roukh*, médiocre *allegro* mendelssohnien, le prouve bien, et aussi quelques autres détails de cette partition, d'ailleurs exquise. Toujours le chameau! Mais, dès que le musicien remonte sur sa bête, on traverserait l'Orient derrière lui. *Lalla-Roukh* est un chef-d'œuvre de musique contemplative, sans passion, sans action. Noureddin, prince charmant qui voyage, une guitare à la main, vêtu comme un pauvre poète, jeune et bel émir de ces pays fabuleux que décrivent les *Mille et une Nuits;* Lalla-Roukh, elle aussi jeune et belle, portée en sa litière

de soie à travers les bambous, ne vivent pas d'une vie réelle, mais d'un rêve de vie, d'un rêve d'azur et d'or. Le musicien n'a pas voulu d'épisodes, de péripéties. L'Orient de *Lalla-Roukh* est sans mélange, respecté dans son mystère indolent. Rien ne trouble ici la nature ni les âmes. Des âmes, en ont-ils seulement, les personnages de ce conte indien, ces êtres tranquilles et nobles qui s'aiment avec une volupté naturelle, innocente et incessante, comme doivent s'aimer les fleurs, si les fleurs savent s'aimer? Ah! que Schumann, Berlioz et les autres sont loin! Plus de douleurs; « c'est ici le pays des roses; » tout y respire la langueur, la mollesse, tout y existe d'une existence à peine sensible, mais douce comme celle des vapeurs ou des parfums. La vie de l'âme se réduit, s'annihile dans *Lalla-Roukh;* la volonté, presque la personnalité, se dissout au sein de cette musique qui trouble et enivre. Tout en elle est paresseux, caressant; tout, jusqu'aux moindres détails : la phrase de Noureddin à son réveil : *Laissez-moi reposer en paix !* celle de Lalla-Roukh accueillant le chanteur errant, et détachant pour lui la fleur de sa chevelure. Jamais de brutalité, jamais de brusquerie. La halte de Lalla-Roukh dans la forêt, sur des tapis, le chœur du repas, moelleux comme un vol de

grands papillons de velours, la danse des bayadères, tout cela est ravissant et tout cela était inconnu. La romance de Noureddîn : *Ma maîtresse a quitté sa tente!* la rêverie du premier acte, le grand air et la barcarolle du second ; enfin toute la voluptueuse partition donne la sensation de l'amour exotique, d'un amour ignorant ou dédaigneux des préjugés et des lois, au-dessus ou en dehors des conventions et des convenances. Amour excusé, que dis-je ! conseillé dans ces contrées heureuses par l'exemple de l'universel amour. On devait s'aimer ainsi aux premiers jours du monde. On s'aime encore ainsi, paraît-il, sous le ciel indulgent, là-bas, où, d'après Loti, les jeunes officiers de marine folâtrent dans les ruisseaux avec de petites négresses! Hélas! *Lalla-Roukh* n'est qu'un rêve, mais quel rêve délicieux!

Depuis Félicien David, les musiciens ont compté avec l'Orient. Aujourd'hui, qu'ils fassent des oratorios ou des opéras, ils prennent souci du décor et de la couleur locale. Ils s'inquiètent de l'exactitude, au moins de la vraisemblance de la nature. Sous ce rapport, la dernière œuvre de Meyerbeer, *l'Africaine*, témoigne d'une préoccupation nouvelle chez le grand musicien. Jusque-là, peu de paysages : dans *Robert le Diable*,

un rayon de soleil, voilà tout, perce les nuages au troisième acte, à l'entrée d'Alice, et ce rayon, George Sand a bien su l'apercevoir (*Lettres d'un Voyageur*). Dans *les Huguenots*, une riante perspective de Touraine, le Cher à Chenonceaux, (prélude du second acte). Dans *le Prophète*, rien. Dans *l'Africaine*, au contraire, tout un acte de paysage, presque deux : les deux derniers. Afrique, Asie, peu importe le nom de cette terre indéterminée, où religion, nature, tout est étrange et grandiose. Quel coup de soleil que l'entrée de Vasco ! Certes, le navigateur portugais n'est pas le plus intéressant des héros de Meyerbeer ; mais il a son heure, et la voici. Après les danses sacrées, après le serment du peuple entre les mains de Selika, il fallait cette apparition de l'étranger ; sous le ciel bleu, dans la lumière, il fallait ce cri de surprise et d'éblouissement, cette extase d'abord, et puis ce transport de joie conquérante. Le jeune homme s'avance, grisé de parfums et de soleil, en chancelant. Autour de lui, l'atmosphère brûle et tremble. Le chant s'annonce d'abord à l'orchestre, et des lèvres de Vasco tombent des paroles entrecoupées : *Pays merveilleux !... Jardins fortunés !... Salut !...* Il aborde avec respect, presque avec pudeur, cette nature vierge. Quel amour encore timide,

quelle adoration craintive dans la phrase : *O Paradis sorti de l'onde!* Quelle tendresse et quelle pureté! Vraiment l'amour de la nature est ici l'égal des humaines amours. La terre, belle et chaste comme une fiancée, s'offre à son vainqueur dans toute la grâce, dans toute la force de sa jeunesse inviolée, et le cri de Vasco : *Tu m'appartiens !* consacre et consomme ce magnifique hyménée. Tout ici est subordonné à la nature. Sur la prière aux dieux, sur la belle phrase des épousailles, court le souffle voluptueux de la Vénus noire. A ces mots : *O ma Selika*, les harpes font pleuvoir leurs notes comme des fleurs.

Les amours de Selika finissent plus mal que celles de Lalla-Roukh. Il faut toujours un drame à Meyerbeer, et ce drame de *l'Africaine*, les puissances mêmes de la nature vont le dénouer. C'est presque un personnage, l'arbre gigantesque auquel la pauvre sauvagesse vient demander la suprême ivresse et la mort. A la pointe du cap, dominant la mer, il se dresse et sème de grappes de pourpre son ombre léthargique. Le célèbre unisson exprime avec force l'impassible fatalité du monstre végétal. Évidemment, à n'entendre que les seize fameuses mesures, les yeux fermés, on ne devinerait pas le mancenillier. Mais, devant le mancenillier lui-même, devant Selika qui

s'approche, le prélude prend une précision terrible. On sent que ces fleurs peuvent tuer et que cette femme veut mourir. Chez Meyerbeer ici, comme chez tous les grands maîtres, nous retrouvons l'âme et la nature étroitement unies. Certain accompagnement, un peu couvert, s'étend sur la tête de Selika. Une phrase de violoncelles monte vers elle, toujours plus marquée, toujours plus enivrante. Les parfums s'exhalent d'eux-mêmes et vont au-devant d'elle. Sombre et triste, elle aussi, la création comprend la détresse de sa créature et ne lui refuse pas le bienfait de la mort.

Musset n'aurait pas dit, à propos de l'*Africaine:*

> Il faut des citronniers à nos Muses dorées,

mais il l'aurait dit peut-être à propos de *Lalla-Roukh*, à propos d'*Eve* de M. Massenet. Eh! oui, pourquoi s'en cacher? Quand il s'agit de l'Orient, il nous faut maintenant des citronniers et des palmes, et des fleurs dans le jardin d'Éden. Nous ne voulons plus, comme les contemporains d'Haydn et de *la Création*, une nature quelconque, mais une nature locale, observée ou devinée, un paysage assorti au sujet. Et nous n'avons pas si grand tort. Après tout, le paradis

terrestre était là-bas ! Il ne devait pas avoir l'air d'un verger normand, avec le pommier de rigueur au milieu. L'art n'y croit plus guère, au pommier. Manger n'est pas ce que le Seigneur défendit à nos premiers parents. Nous ne sommes plus des primitifs, ni des dévots ; à peine des croyants ; mais nous sommes artistes encore, quittes à l'être autrement que nos pères. Dans *la Création* et dans *Ève*, tout diffère : la conception poétique et l'exécution musicale du sujet. Le fond pieux de *la Création* manque à *Ève*. Là-bas, tout, ou presque tout, était divin. Ici, tout est humain et même féminin. Le titre seul en dit long : *Ève*. M. Massenet n'a vu de la création qu'une créature, l'*animale grazioso e benigno* de Dante ; non plus toute l'œuvre, mais le chef-d'œuvre de Dieu. C'est aux pieds de la femme qu'il a mis la nature entière ; c'est dans ses yeux qu'il l'a regardée, par sa voix qu'il l'a chantée. La femme ici ne sera pas tentée par le serpent et tentée de gourmandise ; elle sera tentée d'amour, doucement appelée par les voix de la nature qui tout entière aime autour d'elle pour la première fois. Elle sentira sur son corps virginal les haleines de la nuit ; à son oreille chantera la brise, et des fleurs tomberont mollement sur ses cheveux. Nous ne trouverons plus

dans *Ève* l'austère et religieux duo de *la Création*. Ici le premier couple humain ne songe guère à prier. M. Massenet interprète toujours la Bible ou l'Évangile avec quelque sensualité. De tous les livres saints, le Cantique des cantiques doit avoir ses préférences. On lui a reproché de mondaniser la religion ; de l'outrager, a même dit un prélat intransigeant. C'était beaucoup dire. Il n'y a ni sacrilège ni même irrévérence dans l'interprétation de M. Massenet ; il n'y a qu'un tour d'imagination que ne proscrivent pas les sujets choisis par l'artiste. Et puis, que voulez-vous, M. Massenet est un peu le fils de Gounod, le grand musicien d'amour. Il a la note tendre, voluptueuse. Mais cette note, discrètement atténuée, est-elle donc si fausse dans l'histoire du premier péché ?

La plus belle partie d'*Ève*, et la plus caractéristique, est la seconde : *Dans la solitude* (*la Tentation*). Deux grands accords de harpe, puis le silence à l'orchestre, et des voix sans accompagnement. Leur chant est doux, avec des harmonies enveloppantes. Aux oreilles d'Ève, elles chuchotent des mots mystérieux et des conseils de curiosité. Encore quelques envolées de harpes, et l'orchestre commence à murmurer. De mesure en mesure, le même dessin se répète sur des

accords veloutés. Tout trahit chez Ève la profondeur et la plénitude du désir: *Quels parfums*, dit-elle, *jusqu'à moi sont venus?* Et deux notes de surérogation, deux notes presque en dehors de la phrase musicale la prolongent comme un soupir: *Le ciel est lumineux et la forêt superbe.* Ici la mélodie s'élargit, l'horizon s'ouvre. D'un bout à l'autre cet air est très beau. Il chante avec grandeur la veillée de la première femme appelant le premier baiser; il chante aussi le premier trouble de la nature, et nul reproche de sensualité ne saurait compromettre un aussi magnifique tableau de l'universelle attente d'amour.

La fin de la scène est belle encore. Ève se trouble de plus en plus. Les voix la pressent toujours davantage; elle leur cède enfin. M. Massenet alors atteint presqu'à la grandeur biblique. Le cri de la femme éperdue porte loin dans l'avenir. C'est bien avec cette violence que l'amour a dû saisir pour la première fois la mère de toute l'humanité.

Sentez-vous de plus en plus étroite, dans la musique pittoresque, l'union de la nature et de l'âme? Sauf Mendelssohn et Félicien David, tous les musiciens, depuis Beethoven, ont fait et font encore du paysage subjectif.

Il est une autre œuvre de M. Massenet qu'on

ne saurait oublier ici et que le théâtre devrait nous rendre : *le Roi de Lahore*. Le troisième acte à lui seul mériterait les honneurs du répertoire. Il se passe dans le paradis d'Indra, en plein exotisme musical. La marche céleste, le ballet, surtout les variations de la mélodie indienne, petits bijoux d'harmonie, de contrepoint et d'instrumentation, tout cela donne bien l'idée de Champs-Élysées hindous. Soudain, un homme paraît : Alim, le roi de Lahore, assassiné par son rival. Il vient de la terre où il a souffert, aimé, où il est mort, et aussitôt éclate un *lamento* déchirant. Tout l'orchestre gémit. sanglote, comme s'il pouvait à peine porter tant de douleur. C'est une trouvaille musicale et dramatique, cette brusque irruption de la misère mortelle au milieu des éternelles délices ; c'est un exemple encore de l'alliance émouvante du sentiment humain avec le sentiment de la nature.

De cette même alliance, voici enfin un dernier exemple, chez un maître qui serait, s'il eût vécu, le premier de nos maîtres aujourd'hui, chez Bizet. Le pays de *l'Arlésienne*, c'est presque l'Orient encore. Bizet n'a fait qu'esquisser la Provence, mais quelle esquisse ! Au second acte, quand le rideau se lève sur l'étang de Vaccarès, la scène est vide. Le soleil luit sur l'eau bleue et

les cigales chantent. On entend de loin un petit chœur vocalisé. Le rythme a beau être vif, les tambourins ont beau ronfler, cette musique est inquiète. Là-bas, derrière les oliviers, derrière les roseaux blonds, elle semble une plainte de la campagne entière. C'est qu'un enfant de la campagne souffre le martyre ; il a le cœur saignant, ses vingt ans se meurent d'amour et voilà pourquoi sa terre natale est triste. Tout le second acte du drame appartient à la colère, au désespoir, aux passions violentes. Mais quand vient le soir, quand les bergers, d'une voix traînante, ont rappelé leurs bêtes, le théâtre de nouveau reste vide. Le crépuscule tombe et là-bas le petit chœur recommence. L'homme a fait silence, et la nature, impuissante à le sauver, ne sait que reprendre son murmure compatissant. Détails, dira-t-on, ces vingt mesures de chœur, cet appel des troupeaux, cette reprise à la chute du rideau ; oui, mais détails inestimables et qu'on ne pouvait oublier ici. Et puis, s'il est un nom par lequel on aime à finir, c'est celui de ce jeune mort. Il avait compris le sentiment de la nature comme les autres sentiments. Hélas ! aux portes d'Arles, dans le cimetière abandonné des Alyscamps, on voit une pierre gisante avec cette inscription romaine : *Jam matura placebat*. Et quand le

voyageur s'assied là-bas, parmi les romarins et les lavandes, il se demande avec mélancolie si ce n'est pas la Muse de Bizet, morte dans sa jeune maturité, qui dort sous le ciel de Provence, en pleine nature

CHAPITRE III

L'Amour dans la Musique.

Des études chronologiques comme celles-ci montrent les dangers du dogmatisme et la fragilité des systèmes préconçus. Elles font voir aussi dans l'histoire de l'art, surtout dans l'histoire d'un sentiment dans l'art, la difficulté de trouver un fil conducteur qui jamais ne se rompe ou ne se dérobe, qui relie sans détours et sans erreurs les époques et les écoles. De l'amour surtout, le plus ancien, mais le plus changeant de nos sentiments, il est impossible de ramener les variations à une loi constante, à un progrès régulier. A peine se risquerait-on à dire que les anciens compositeurs voyaient et montraient de l'amour surtout l'élément sentimental, tandis que les modernes en ont montré plus souvent l'élément sensuel. Il suffit, pour apercevoir cette

transformation générale, de rappeler des noms que ne séparent pas seulement les années : Gluck et Gounod, par exemple.

Et encore cette vue d'ensemble n'est pas sans comporter des nuances, et peut-être plus que des nuances : des exceptions. On n'en saurait déduire de règle absolue. *Fidelio*, par exemple, est beaucoup plus sévère que certaines œuvres antérieures : *les Noces de Figaro* ou *Don Juan*. D'autre part, dans l'œuvre d'un même maître, il faut parfois distinguer, et l'amour d'*Armide* ne ressemble pas plus à celui d'*Alceste* ou d'*Orphée*, que l'amour de *l'Africaine* ne ressemble à celui des *Huguenots*. Mais, la tendance de la musique d'amour vers la sensualité, vers l'émotion physique, ne pouvant être contestée, il est bon de garder au moins cette idée générale comme une ligne de faîte, dont la courbe, inégale sans doute, domine cependant l'horizon.

Music is the food of love, la musique est l'aliment de l'amour, a dit Shakspeare. « Langue que pour l'amour inventa le génie, » a dit Musset. Avec moins de poésie et plus d'esprit, Berlioz a remarqué que, si l'amour ne pouvait donner aucune idée de la musique, la musique, au contraire, pouvait donner une certaine idée de l'amour. Oui, sans doute, une idée de l'amour, et

même des idées d'amour ; elle exprime l'amour, et l'inspire.

Il n'est pas étonnant que l'amour tienne dans la musique plus de place que dans les autres arts. La musique est le plus sentimental des arts ; or, de tous les sentiments, le premier, à l'ancienneté comme au choix, c'est l'amour. De plus, les sons produisent sur les nerfs un effet spécial que ne produisent ni les formes ni les couleurs, de sorte que la musique est à la fois conseillère et interprète d'amour.

Mais, si l'amour tient dans la musique une grande place, la première peut-être, il n'y tient pas toute la place. Il y a des œuvres, des chefs-d'œuvre, où manque l'amour, où du moins il ne joue qu'un rôle secondaire : le *Freischütz*, *Guillaume Tell*, *le Prophète*. Ces œuvres sont des exceptions, je le sais, et le répertoire de la musique lyrique ou dramatique est en somme un répertoire d'amour. On risquerait de s'y perdre, si l'on ne se contentait d'y fixer seulement quelques points de repère. Ainsi ferons-nous, et dans le cours de cette étude nous ne nous arrêterons que sur les sommets.

I

Si l'on veut trouver en musique les premiers accents d'amour, on peut ouvrir un recueil de vieux airs italiens : *Arie antiche*, réunis par les soins de M. Parisotti[1]. Tous chants d'amour, et presque tous chastes et douloureux. La musique était trop jeune aux XVIIe et XVIIIe siècles pour produire des œuvres sensuelles comme *Faust*, ou frénétiques comme *Tristan et Yseult*. Le domaine de l'âme, et celui-là seulement, était alors le domaine de l'art. Dans ces vieux airs, aussi peu de recherche que de sensualité ; de nobles mélodies et des harmonies fortes, voilà tout. Mais partout la tristesse, partout les peines sans les joies de l'amour. Sous le ciel heureux d'Italie, toujours la mélancolie, parfois le désespoir. Dans ce recueil, on trouverait tout au plus un sourire, l'aimable *arietta* de Lotti : *Pur dicesti, o bocca, bocca bella* ! à peine une page joyeuse, un air de Carissimi : *Vittoria* ! *Vittoria* ! Encore n'est-ce là que le

1. Chez Ricordi, à Milan ; à Paris, chez Durdilly.

cri de délivrance d'un cœur qui n'aime plus, étrange préface à ce martyrologe amoureux !

Tout le long du volume, en vain les paroles tentent de sourire, la musique ne veut pas être consolée. Voici le texte d'un air de Cesti (1620-1669) : « Autour de mon idole, respirez, respirez, brises suaves et douces; et sur ses joues charmantes[1] baisez-la pour moi, courtois petits zéphirs. Mon bien suprême repose ; entourez-le, songes aimables, et lui révélez mon ardeur secrète, ô fantômes d'amour ! » Il n'y a pas là de quoi s'affliger, et pourtant la mélodie est triste jusqu'à la mort. Mais de quelle belle et fière tristesse ! Comme ce style est bien du grand siècle où tout se sentait et se disait noblement ! Plus amère encore est la mélodie d'Antonio Caldara (1671-1763). Voici ce que chantait un compatriote, sinon un contemporain de Véronèse, entre le double azur de la mer et du ciel vénitien : « Comme un rayon de soleil doux et serein repose sur les flots tranquilles pendant que la tempête se tient cachée au sein profond de la mer ; ainsi quelquefois un sourire fleurit la lèvre de contentement et de joie, pendant qu'au plus

1. « *Guance elette,* » littéralement « joues choisies, d'élite, » est intraduisible.

profond de lui-même le cœur blessé se torture et se martyrise. » Ici la tristesse des paroles n'approche pas de celle de la musique. La mélodie est parmi les plus belles du recueil. C'est une sorte de *Ich grolle nicht*[1] moins exaspéré, mais non moins désespéré. Sur des accords répétés lentement le chant pose des notes graves, appuyées, s'enfonçant comme s'enfonce la douleur dans l'âme. Leur intensité s'accroît de leur gravité même, et chaque accord de l'accompagnement les fait pénétrer davantage.

Voici Pergolèse, avec un air peu connu, je crois. Une sœur de Zerbine, de la servante maîtresse, moins délurée seulement, chante ainsi : « Si tu m'aimes, si tu soupires pour moi seule, gentil berger, je souffre de tes souffrances et j'aime ton amour. — Mais si tu penses que je doive en retour n'aimer que toi seul, oh ! alors, petit berger, tu pourrais bien te tromper ! » Un bijou, cette petite chanson, très maligne et un peu mélancolique, pleine de finesse et de coquetterie. Il faut l'entendre en italien, avec sa poésie mignonne, avec ses diminutifs : *soletto*, *pastorello*, avec son style musical un peu fleuri, avec la grâce de sa mélodie qui semble fuir, mais

1. Célèbre *lied* de Schumann.

comme la Galathée du poète, en provoquant. Et cet aveu d'inconstance, d'éclectisme amoureux, ne choque pas dans cette jolie bouche. On n'en saurait vouloir à ces lèvres rieuses de prodiguer leurs baisers.

Tournons la page, nous rencontrons un air de Gluck emprunté à l'opéra *Elena e Paride :* encore une héroïque complainte. Décidément, à cette époque, l'amour était trempé de larmes. Et cela non-seulement en Italie, mais chez nous, comme en témoigne le recueil célèbre des *Echos de France*. Quelle mélancolie charmante dans les mélodies : *Du moment qu'on aime*, *Tandis que tout sommeille*, de Grétry ; *Il était là*, de Garat ; *Pauvre Jacques*, cette plainte d'une anonyme, d'une reine, dit-on ; *Plaisir d'amour*, la plus exquise des romances ! Ce sont là des pleurs moins amers, mais des pleurs encore. Grétry, Dalayrac, Monsigny, ont rarement la tristesse tragique. L'air de Gluck cité plus haut offre bien quelque analogie avec la sérénade de l'*Amant jaloux : Tandis que tout sommeille* ! c'est la même tonalité, presque le même sentiment ; mais l'émotion de Gluck est autrement profonde que celle de Grétry. L'une touche l'âme, l'autre l'étreint.

Dans *les Echos de France*, avant Gluck, on ne trouve que deux pages vraiment pathétiques, et

toutes les deux de Lulli : *Bois épais, redouble ton ombre*, et : *Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?* La seconde nous conduit naturellement au cœur même de notre sujet : l'amour dans la musique de théâtre. Cette page appartient à l'*Alceste* de Lulli (1674). Détachée du reste de l'ouvrage, elle a beaucoup de grandeur ; on la prendrait pour la plainte d'une amante païenne, de quelque belle délaissée, d' « Ariane aux rochers contant ses injustices. » Mais dans l'opéra, tout autre en est l'effet. Qui chante, qui pleure ainsi ? Un personnage du prologue, la nymphe de la Seine, en plein jardin des Tuileries. Le héros qu'elle attend, c'est Louis XIV, qui fait campagne, en perruque et chapeau à plumes. Allez donc vous monter la tête pour quelques notes de musique ! Sans compter que nous ne sommes pas au bout de nos déconvenues. Bientôt arrive la Gloire (avec un grand G), annonçant à mots couverts le retour du roi. La nymphe reprend sa cantate officielle, et les Tuileries se remplissent de Naïades et autres personnes mythologiques qui célèbrent le grand monarque, et la prochaine alliance, sous ses auspices, de la Gloire et des Plaisirs (toujours avec des majuscules !).

L'œuvre de Lulli est presque entièrement de

ce goût, encombrée d'allégories et de cérémonies : pièce de gala ou de carnaval, où nous n'aurions guère à signaler qu'une scène vraiment belle : l'air de Caron : *Il faut passer dans ma barque.* Encore est-ce là une page, non d'amour, mais de menace, presque de haine.

L'*Orphée*, l'*Alceste*, l'*Armide* de Gluck, voilà les premiers vrais drames d'amour.

On pourrait, à Vienne, écrivait M. Hanslick en 1880, avoir atteint un âge respectable, sans avoir appris à connaître de Gluck autre chose que l'*Iphigénie en Tauride.* — A Paris, on peut avoir un âge raisonnable, sinon respectable, et n'avoir jamais vu représenter un seul opéra de Gluck, même *Iphigénie en Tauride.* Pas un chef-d'œuvre du maître ne figure au répertoire français.

En général, dans la musique de Gluck, ce n'est pas tout à fait l'amour qui est le plus et le mieux exprimé, mais plutôt les grandes passions qui lui font cortège : dans *Orphée*, la douleur ; dans *Alceste*, le dévouement ; dans *Armide*, la haine, qui n'est que l'envers de l'amour. Quant à l'amour lui-même, pour lui-même, l'amour en soi, on ne le trouve guère chez Gluck. La preuve en est que les duos de Gluck (et le duo devrait être le comble de l'amour) sont froids et traînants. Orphée, Alceste, Armide, parlent admirablement

de l'amour, mais seuls. Les personnages de Gluck ne s'aiment jamais autant que lorsqu'ils ne se voient pas. Cela tient à la conception de l'amour par Gluck, conception toute morale, toute psychique, dirait Bellac, où l'âme est tout, le corps rien ou peu de chose. Le choix des sujets s'accorde avec cette donnée : *Orphée*, *Alceste*, sujets vertueux, conjugaux et funèbres, où la tendresse ne peut guère se manifester que par des pleurs. Que voulez-vous ! Eurydice est morte et Alceste va mourir. *Orphée*, c'est l'amour qui survit à la mort ; *Alceste*, c'est l'amour qui la brave. Quant à *Armide*, le seul drame où le héros et l'héroïne soient bien vivants, Gluck se le reprochait comme un péché de vieillesse. Un duo du cinquième acte notamment, lui paraissait tellement passionné, que, pour l'avoir écrit, il craignait d'être damné. Cette moralité et cette chasteté caractérisent essentiellement le génie de Gluck. Elles étonnent et détonent un peu dans cette seconde moitié du XVIIIe siècle, où Gluck semble un revenant du siècle précédent, un fils posthume des grands hommes sérieux et purs, amis de l'antiquité. En même temps que chez Gluck, mais tout autrement, la Grèce allait refleurir encore dans une âme de poète, moins forte, mais plus charmante, moins chaste surtout, éprise

de la grâce plus que de la grandeur antique, de Myrto plus que d'Alceste, et sensible aux faiblesses plus qu'aux vertus de l'amour. André Chénier et Gluck ! Par quelle étrange rencontre a brillé sur leur front ce double rayon de la Grèce ? D'où vinrent, à la veille des jours modernes, des jours violents et souillés, cette poésie douce comme le miel et cette musique chaste comme les marbres d'Hellas ?

Les marbres ! On pense toujours en relisant *Orphée*, non pas à leur froideur, mais à leur pureté. La première scène, antique par la simplicité des moyens et la noblesse des formes, a l'air d'un bas-relief funèbre ; elle se déroule comme une frise musicale. Au fond d'un bois sacré, de blanches théories environnent le tombeau d'Eurydice ; Orphée, couché sur la pierre, se soulève pour jeter seulement au milieu du chœur un seul nom : *Eurydice* ! *Eurydice* ! et rien, ni récit, ni air, ne saurait égaler l'éloquence de ce cri monotone. Ah ! le sublime veuvage, l'admirable douleur, sans contorsion ni grimace, et comme toute passion antique, respectueuse de la beauté ! Les récits d'Orphée surtout sont incomparables. Enfermés dans un espace vocal restreint, à peine accompagnés, ils possèdent une force extraordinaire. Peu de notes, mais quelles notes !

Certes, c'est une page émouvante que l'air : *Objet de mon amour* ! surtout en sa seconde partie ; il n'a que le tort de revenir trois fois de suite, par couplets. Mais les récitatifs qui relient les trois reprises surpassent encore l'air lui-même. *Aux mânes sacrés d'Eurydice, Rendez les suprêmes honneurs* ; ou bien : *Eurydice n'est plus et je respire encore* ! Quelle intensité, quelle opiniâtreté de douleur ! Quelle paraphrase du vers de Virgile : *Te veniente die, te decedente canebat* !

La douleur, le martyre d'amour, voilà donc les premières scènes d'*Orphée*, ou plutôt *Orphée* tout entier. Pourquoi faut-il que l'Amour, Cupidon, paraisse lui-même, et vienne refroidir, en le personnifiant sous un maillot et des jupes de gaze, le sentiment immatériel ? C'est là encore un reste des allégories chères au grand siècle et cet Amour est un arrière-neveu de la Gloire et des Plaisirs de Lulli.

Le second acte d'*Orphée* ne renferme pas de moindres merveilles que le premier : la scène des Enfers et celle des Champs-Élysées, également, bien que diversement admirables. Ici encore l'amour, partout l'amour. C'est lui qui met aux mains d'Orphée la lyre irrésistible, lui qui le conduit à travers l'Érèbe jusqu'aux prairies de

pâles asphodèles où parmi les ombres heureuses, il rencontre Eurydice. Un peu insignifiante, la pauvre Eurydice ! Elle accueille Orphée avec surprise, ce qui se comprend, mais, ce qui se comprend moins, avec une certaine froideur. Elle chante avec lui des duos convenables, mais rien de plus. Elle le presse bien de se tourner vers elle, de la regarder, de l'embrasser même, mais tout cela sans conviction. Puis elle disparaît comme elle est apparue, en personne modeste. Alors, demeuré seul, Orphée retrouve toute son éloquence, pour exhaler la plainte fameuse : *J'ai perdu mon Eurydice.* Sa douleur n'est plus la même qu'au premier acte : elle a pris quelque chose de violent, d'irrité, parce qu'Orphée maintenant est l'artisan de sa propre misère, et qu'il a perdu, par sa faute cette fois, un bonheur miraculeusement reconquis. Décidément Gluck a voué son génie à la souffrance plus qu'à la félicité humaine, et moins à l'amour même qu'au regret de l'amour.

Au point de vue conjugal, *Alceste* est la contrepartie, la revanche d'*Orphée*. *Alceste* est l'opéra de la famille, du foyer antique ; on pourrait lui donner pour épigraphe les paroles d'Ulysse à Nausicaa : « Il n'est rien de meilleur ni de plus beau que lorsqu'un homme et une femme habitent

la même maison, ne faisant qu'un par le cœur. »
Rien encore ici des voluptés ni des troubles de la passion moderne; rien qu'une tendresse chaste, domestique, en des âmes royales. Le drame lyrique de Gluck gardait de la tragédie du grand siècle une prédilection marquée pour les grands personnages. On ne comptait pas alors avec les petites gens, et personne ne se fût avisé, par exemple, d'intéresser le public aux amours d'un docteur allemand et d'une pauvre fille.

Dès le début d'*Alceste,* tout respire la noblesse et la majesté. Gluck commence autrement que Lulli, sans prologue allégorique, et par une immense clameur demandant au ciel le salut du roi. Devant le peuple, les mains sur les jeunes têtes de ses enfants serrés contre elle, Alceste est debout; elle pleure, elle prie : *Grands dieux, du destin qui m'accable* ! Une semblable douleur est au-dessus de nos vulgaires douleurs, et semble la douleur d'une statue vivante. L'oracle a parlé : les dieux ne sauveront la vie d'Admète qu'au prix d'une autre vie ; la foule s'enfuit, laissant Alceste seule, épouvantée. Lentement la reine reprend ses sens et regarde autour d'elle : *Où suis-je* ! *ô malheureuse Alceste* ! Surprise d'abord, abattue, elle implore un secours, elle cherche une victime dévouée : per-

sonne. Alors, par un retour foudroyant, elle découvre le seul être qui puisse, qui doive mourir : elle-même. *Ah* ! s'écrie-t-elle, *l'amour seul en est capable ;* l'exaltation, le délire de l'héroïsme la gagne ; le récitatif se hâte, suivi, pressé par l'orchestre, jusqu'à ce qu'enfin la voix s'épanouisse et s'étale sur les derniers mots : *Ce jour dont te privait la Parque impitoyable, te sera rendu par l'amour.*

La fin du premier acte n'est que le développement de l'admirable caractère d'Alceste. *Non*, s'écrie la reine, *ce n'est point un sacrifice* ! De ce sacrifice du moins, Alceste d'abord ne mesure pas l'étendue. Mais cette phrase à peine lancée, les visions douloureuses assiègent l'âme de la jeune femme. Sa mort sauvera son époux ; mais, morte elle-même, elle sera séparée de lui. La mélodie s'attendrit sur les mots : *Il faut donc renoncer... au plaisir de t'aimer, au bonheur de te voir.* Puis ce sont de nouveaux retours de courage, et la phrase revient : *Non, ce n'est point un sacrifice* ! Mais cette fois elle ne s'achève pas. Une vision plus poignante a passé devant Alceste : ses enfants. Oh ! alors son cœur maternel se fond dans un sanglot. La gradation des deux douleurs est juste, et Gluck pourrait en appeler lui aussi à toutes les mères.

Des voix infernales réclament la reine. Elle leur répond par l'air fameux : *Divinités du Styx* ! Alceste a vaincu toute crainte. L'enfer a beau lui lancer les terribles notes de cuivre qui tentent de couvrir sa voix, elle les brave et les domine. Avec orgueil elle refuse toute pitié, elle goûte dans leur plénitude les délices du dévouement et de l'immolation. L'air : *Divinités du Styx*, n'est qu'un hymne de triomphe par lequel finit cette longue scène, où Gluck a exprimé avec toutes ses nuances et dans son entière progression, l'effort et la victoire d'un héroïque amour.

Le second acte commence à trahir le défaut de l'œuvre, et des œuvres de Gluck en général : la monotomie dans la grandeur. Presque rien de plus dans cet acte que dans le précédent. Tandis qu'Alceste continue ses apprêts de mort, nous faisons connaissance avec Admète, guéri et content. Lui aussi pourrait dire avec le héros de la tragédie : « Vous voyez devant vous un prince déplorable. » C'est un pauvre homme. Il devrait savoir, supposer au moins, étant connus les dieux de l'époque, qui ne donnaient rien pour rien, ce qu'a coûté son rétablissement. Mais il ne cherche même pas qui se sacrifie pour lui ; il jouit sans arrière-pensée d'un dévouement anonyme, et reçoit tranquillement, couronné de fleurs, les

congratulations d'un peuple d'ailleurs aussi insouciant que lui-même. Cependant, assise à ses côtés, Alceste ramène sur son visage les plis de son voile ; elle détourne les yeux et dévore ses larmes. *O dieux, soutenez mon courage* ! La reine pleure tout bas, sans affectation, sans ostentation. Elle a la pudeur de son sacrifice. Une mélodie de flûte se traîne plaintive, accompagnant à la fois la pantomime des jeunes Thessaliennes et les sanglots de leur souveraine.

Admète enfin s'aperçoit du trouble de la reine ; il l'interroge. Berlioz, qui comprenait admirablement *Alceste*, trouvait que l'air d'Admète exprime la joie du retour à la vie ; c'est un air de convalescent, un peu d'égoïste. Puis commencent de longs et beaux récits. Admète s'étonne, s'inquiète de plus en plus, et chaque nuance de la progression se marque par de brefs accents d'orchestre : *Ton cœur me fuit; je l'entends qui soupire.* Quelle profonde tendresse dans la réponse d'Alceste : *Ils savent, ces dieux, si je t'aime* ! dans la répétition des mots : *Ils savent, ces dieux !* dans la conclusion en notes graves et pleines. A cette solennelle attestation, succède une phrase doucement abandonnée : *Je n'ai jamais chéri la vie*, où se révèle le détachement de toutes choses, hormis de

l'amour. Les récitatifs continuent, le dialogue se hâte. *Et quelle autre qu'Alceste devait mourir pour toi ?* Là encore, même effet de notes graves ; là s'exprime la simplicité du sacrifice accepté, voulu comme le devoir. Pas de cri, pas d'emphase ; Alceste se dévoue sans attendre de reconnaissance. Admète pourtant semble se relever un peu : en de beaux récits, en un bel air, il montre quelque tendresse et quelque douleur. Il fait mine de refuser le funeste bienfait des dieux, et de courir au temple. Alceste n'en demeure pas moins avec son peuple, dont elle reçoit les adieux. Une fois de plus, toujours avec de nouveaux accents, elle pleure sur elle-même, et devant tous, elle prend congé de la vie.

Le troisième acte cause décidément quelque lassitude. Au seuil de l'enfer comme dans son palais, Alceste s'obstine à mourir ; Admète à la conjurer de vivre, sans toutefois mourir à sa place : toujours même rivalité, même concurrence magnanime et monotone. Encore un air magnifique d'Admète avec les péripéties sentimentales accoutumées : éternelle grandeur, éternelle noblesse, éternelle douleur. Il est temps que les dieux viennent enfin sauver le roi et la reine et mettre un terme à l'héroïque débat.

Armide diffère d'*Orphée* et d'*Alceste*. *Armide*

n'est pas un opéra conjugal. Il s'agit cette fois des amours profanes d'un jeune héros et d'une magicienne ; de là, dans l'ensemble de l'œuvre, quelque chose de plus sensuel, dirait-on, si le mot était de mise avec Gluck, que dans les œuvres précédentes. Toute coupable qu'elle soit, Armide garde la noblesse classique ; comme les personnes du grand siècle, elle parle de sa « gloire », et de son « vainqueur, » mais elle aime passionnément et d'un amour déjà moderne en quelque endroit. Ici plus de dévouement, plus de sacrifice ; l'amour pour l'amour, involontaire, irrésistible. Il ne s'agit plus de mourir ni d'empêcher de mourir, d'aimer un moribond, comme Alceste, ou une morte, comme Orphée. Armide est bien vivante. Elle aime, non plus sous des colonnades classiques, mais en plein air, avec la complicité douce de la nature. Son jardin n'est pas encore pareil à celui de Marguerite ou de Juliette : il n'y flotte pas d'ombres tièdes, ni de souffles qui font frissonner ; pas de bouffées d'orchestre pareilles à des soupirs, pas de cors anglais mystérieux ; une flûte seulement, claire comme un ruisseau coulant dans des parterres réguliers, à la française ; un paysage de tapisserie, quelque chose comme Versailles, mais déjà un paysage enfin, invitant à de tendres langueurs.

Dès le début, la passion possède Armide ; elle a reçu le coup de foudre. Vainement on lui parle de ses triomphes, à la belle magicienne toujours aimée, jamais aimante ; une idée fixe l'assiège : celle de Renaud, de Renaud invaincu, mais non pas invincible ; car, dit-elle en une phrase charmante, *il est dans l'âge aimable où sans effort on aime.* Mais Renaud a délivré les captifs d'Armide ; Renaud veut partir, comme Hippolyte ou Bajazet, comme un de ces purs éphébes prompts à se dérober devant les Phèdre ou les Roxane, ces furies d'amour que créait le « doux » Racine. Armide est un peu de leur famille. En invoquant contre Renaud qui l'a outragée les *esprits de haine et de rage*, elle ment, elle se ment à elle-même, et la musique l'atteste en ce duo même, quand vient la phrase : *Démons affreux, cachez-vous sous une agréable image.* En dépit d'elle-même, Armide dévoue son superbe ennemi, non pas aux démons, aux fantômes hideux, mais aux déités favorables. Renaud trouvera dans les bosquets magiques, au lieu de l'horreur et de l'effroi, des ruisseaux, des fleurs et des chansons d'amour, celle de la Naïade, par exemple : *On s'étonnerait moins que la saison nouvelle*, une des mélodies les plus caressantes de Gluck, délicieuse invite à aimer, à aimer pour aimer, rien que parce

que l'herbe pousse, que l'eau murmure, et que c'est le printemps.

Renaud sommeille ; Armide approche de lui, le poignard levé, respirant la vengeance. Elle le regarde, et sa colère se fond en amour. Cette détente d'une âme féminine est rendue à merveille par des récitatifs nuancés, changeants, par l'air attendri : *Ah quelle cruauté de lui ravir le jour*, avec sa péroraison aérienne, où l'accompagnement voltige au gré des zéphirs éveillés par Armide.

Le troisième acte est de beaucoup le plus beau, le plus passionnément beau. Coulé d'un seul jet, il commence par l'air fameux: *Ah! si la liberté me doit être ravie, Est-ce à toi d'être mon vainqueur?* Armide, calme encore, médite seulement, s'examine elle-même, et de plus en plus elle craint d'aimer. Mille nuances délicates se devinent ici. Dans la phrase : *Comment as-tu changé ma colère en langueur?* dans cette autre : *Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie?* quelle indignation à la fois et quel ravissement! quelle honte délicieuse! La reprise même, le *da capo* fait bien ici, et redite avec plus de mollesse, la phrase du début nous montre Armide vaincue, à bout de force. Au petit conciliabule d'Armide avec ses confidents, succèdent d'admi-

rables récits : *Il m'aime! Quel amour!* Impuissante à se faire aimer, Armide a dû recourir aux enchantements. Cet amour ardemment souhaité, il a fallu le surprendre par ruse et peu s'en faut qu'elle ne le méprise et ne le déteste maintenant, cet amour dérobé, cet amour *si différent du sien*, comme soupire amèrement la pauvre humiliée. Ici l'emphase a disparu. Sincère et touchante, plus que toute autre héroïne de Gluck Armide est vraiment femme.

Mais à peine se sent elle tomber qu'elle se redresse. Elle n'a point perdu « tout le soin de sa gloire, » et, se raidissant contre elle-même par un effort désespéré, elle appelle la Haine à son secours. L'air est si pathétique, si terrible, qu'on oublie ici l'allégorie, et la Haine personnifiée par une femme, comme l'était l'Amour dans *Orphée*. Qu'elle est tragique, Armide, se torturant elle-même, étreignant son cœur jusqu'à le broyer ! Parfois, au milieu de son adjuration, un cri déchirant lui échappe : *Sauvez-moi de l'amour*, supplie-t-elle, en proie à l'épouvante, au délire. Tout le développement de cet air est magnifique ; l'accompagnement, rythmé de même durant trois pages, ne paraît pas un instant monotone. La mélodie passe par des tonalités qui en accroissent toujours la force et la beauté, tandis que les

dissonances de l'orchestre en redoublent la violence.

La Haine accourt, ameutant contre l'Amour ses sœurs furieuses. Le chœur se hâte, entraîne tout dans sa course. Chant et accompagnement se poussent, se précipitent l'un l'autre. Un instant, sous l'exorcisme foudroyant de la Haine, Armide se relève, ou plutôt se retourne, et par un admirable revirement : *Arrête*, supplie-t-elle, *Laisse-moi sous les lois d'un si charmant vainqueur* ! Vaine prière ! orchestre et chœur déchaînés poursuivent leur imprécation, quand, au-dessus de ce fracas, Armide pousse un cri si puissant, que le torrent s'arrête. Les Furies à leur tour font volte-face. C'est à l'Amour qu'elles livrent la malheureuse. Elles s'éloignent, et la pauvre femme recueillant ses dernières forces, retenant son dernier souffle, s'abandonne enfin toute entière : *Amour*, *puissant amour*, *viens calmer mon effroi*, *Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi*. La lutte a été héroïque ; la défaite est touchante, et de cet acte on pourrait dire, mais sans ironie, que la chute *est jolie*, *amoureuse*, *admirable*.

Voilà le point culminant d'*Armide*, et les pages les plus ardentes que Gluck ait jamais consacrées à l'amour.

II

Mozart n'a pas donné à l'amour la même grandeur que Gluck. Il ne l'a jamais pris au tragique ; au sérieux tout au plus. Chez Mozart, pas de ces passions dont on meurt, pas de ces héroïques tendresses. Qui donc, dans *Don Juan* ou dans *les Noces*, aime profondément ? Elvire peut-être, et la comtesse : la première est insupportable, et la seconde, charmante. Mais les autres ! Mais don Juan, mais Zerline; mais le comte, Suzanne, Chérubin ! Deux libertins, une paysanne futée, une rusée soubrette, un délicieux gamin ! Chez eux tous, coquetterie, galanterie, effronterie ; toutes les grâces, tous les charmes, toutes les licences, tous les sourires de l'amour, sans aucune de ses vertus, de ses efforts ou de ses larmes. Amour à fleur de chair, où les sens ont plus de part que le cœur, amour que Chamfort connaissait et qu'il a défini.

Don Juan, par exemple, courant après toutes

les mantilles d'Espagne, eut-il jamais en tête les théories qu'on lui a prêtées depuis? A-t-il jamais réfléchi, raisonné sur l'amour ? Qui l'a vu, sauf Alfred de Musset, épris d'idéal

> Et fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
> Prêtre désespéré, pour y chercher son Dieu ?

Le dieu qu'il cherchait dans l'hécatombe humaine, ou plutôt féminine, n'était que son désir, cet éternel et vulgaire désir que nous connaissons tous, que beaucoup suivent, sans aller, comme don Juan, aux extrémités de la débauche et du crime, mais aussi sans y mettre tout ce que le héros y aurait mis, dit-on, de prétention et de philosophie.

Cet amour tout simple, sans complications psychologiques, le Mozart de *Don Juan* l'a chanté d'une exquise façon. Ne parlons pas de la sérénade, dont il y aurait à parler éternellement. Laissons ce délicieux appel d'amour d'un grand seigneur à une chambrière, laissons le héros pour ne regarder que ses victimes. Anna d'abord n'aime point ; elle ne fait que haïr. A peine aime-t-elle Ottavio ; elle l'estime, voilà tout. Il faut que le pauvre Sigisbé en prenne son parti, qu'il se résigne à donner le bras à cette noble pleu-

reuse, sans prétendre à baiser jamais, fût-ce le bout de son voile de deuil. Il a beau lui chanter un air respectueusement tendre où les vocalises mêmes prennent une allure chevaleresque, héroïque, jamais Anna ne sera sa femme. On le disait plaisamment un jour auprès de nous à l'Opéra, pendant qu'Ottavio roucoulait mollement aux pieds de la farouche orpheline : « Ce n'est pas la peine, elle est butée ! »

Zerline, au contraire, n'est pas butée. Plus ingénue d'abord que ne sera la Suzanne des *Noces*, elle s'en laisse conter avec naïveté dans le fameux duo : *Là ci darem la mano*. La pauvrette peut-être ignore encore ce dont il s'agit. Elle l'apprend, comme on sait, pendant le bal, et l'on sait aussi quel cri elle en pousse. Dès lors, elle n'est plus la même; croyez-en le *Vedrai, carino!* si différent du *Batti*, *Batti*, *o bel Masetto;* cent fois plus fripon, tout plein de sous-entendus, de réticences et de promesses, expressif même par les silences et les hésitations de la petite déniaisée.

Mais voici bien une autre amoureuse : en mantille et robe de velours, l'éventail levé, le peigne en bataille au sommet du chignon, Elvire accourt. Amoureuse, elle l'est aigrement, furieusement. Elvire, au milieu des femmes de Mozart, occupe

une place à part; on dirait un citron dans une corbeille d'oranges. Quelle acidité! Écoutez ce tapage de mégère : « *Ah! chi me dice mai Quel barbaro dove è!* Qui pourrait bien me dire où est le barbare ? » Pour un peu elle dirait « le pendard, » comme la Martine de Molière. Tout cela lancé d'un ton raide et rêche, avec un rythme cassant, avec des pincements et des grincements de violons.

De petites entrées hargneuses d'instruments à cordes entretiennent l'irritation d'Elvire; les syncopes hâtent sa course haletante, infatigable, sur les talons de l'infidèle. « Si je retrouve l'impie, chante-t-elle littéralement, je lui arrache le cœur. » Et ce doux projet l'exalte; elle prodigue en y pensant des notes piquées et pointues comme des coups d'épingle, elle jette même pour finir certaine phrase qui sonne en fanfare de colère.

C'est qu'au fond cette virago a de la race et de l'allure. Son second air (elle a la manie des airs) est d'une grande dame. *Mi tradi quell' alma ingrata!* Ici la colère est tombée; Elvire souffre, non plus dans son orgueil, mais dans son amour. Cet air a plusieurs reprises, qu'il faudrait dire en accentuant chaque mot, en graduant la douleur, un peu comme faisait

Mme Viardot de l'air d'*Orphée* : *J'ai perdu mon Eurydice*. Hélas! ce n'est pas ainsi qu'on le dit d'ordinaire et les cantatrices ânonnent cette belle page, lui donnant ainsi la plus fâcheuse ressemblance avec une étude de Lecarpentier.

Encore un air d'Elvire : *Ah! fuggi il traditore*! de nouveau grincheux et vinaigré. Mais dans le merveilleux trio du balcon, l'épouse se radoucit. L'influence de la nuit, la tiédeur de la brise, la voix de l'infidèle surtout,ont bientôt fait d'amollir la pauvre femme, qui ne demande au fond qu'à ne plus gronder. Ses premières paroles : *Ah! taci, ingiusto core*, respirent la mansuétude et l'apaisement. Rien ne commence avec plus de charme que ce trio divin, avec une plus douce mélancolie et une plus douce espérance. Elvire est ici la sœur de la comtesse : elle aime en vraie fille de Mozart.

Les Noces, peut-être, ont plus de séductions amoureuses que *Don Juan*. D'une merveille d'esprit, Mozart a fait surtout une merveille de sentiment. Rossini, plus tard, devait seulement traduire le *Barbier de Séville*, le transporter en musique. Mozart a fait davantage : il a transposé, transfiguré le *Mariage de Figaro* : « ... Un illustre compositeur allemand se chargeait d'extraire du *Mariage de Figaro* tout ce qu'on y peut trouver de poésie intime et romantique ; il remplaçait

les épigrammes et les équivoques graveleuses par les enchantements d'une musique qui fond le cœur ; il ajoutait des clochettes d'or aux grelots toujours tintants de la marotte de Figaro. » C'est M. Cherbuliez qui a écrit cela, prouvant ainsi que les maîtres critiques ont des clartés de tout, que l'intelligence générale et le goût universel suppléent en eux aux connaissances techniques, et qu'ils sentent ce qu'ils prétendent ne pas savoir.

Il est certain que la musique des *Noces*, bien que très spirituelle, est encore plus sentimentale, et flotte dans une atmosphère d'amour.

Chérubin est peut-être la plus ravissante création de Mozart. Le maître a idéalisé dans cette figure exquise, l'adolescence masculine avec ses inquiétudes, ses troubles de corps et d'âme, son ardeur folle à l'amour, ses désirs que rien n'arrête et que rien ne comble. Le voici, le *cherubino d'amore;* il entre comme un petit tourbillon de satin bleu, secouant ses rubans et ses boucles blondes. Il saute au cou de Suzanne, et l'étourdit de ses déclarations; il lui vole le ruban de la comtesse, il lui donne sa chanson : « Lis-la, dit-il, à ma marraine, à toi-même, à Barberine, à Marceline, à toutes les femmes du château. — Pauvre Chérubin! s'écrie Suzanne, vous êtes fou? » — Il

l'est en effet, et l'air : *Non so piu cosa son, cosa faccio*, n'est que l'explosion de sa juvénile folie. Comme le cœur lui bat, à cet enfant! Comme le sang lui monte aux joues et la flamme aux yeux! Quelle fièvre! quelle passion, qui se prend à tout ce qu'elle rencontre! Et dans ce désordre, avec cette volubilité, rien de vulgaire ; mélodie, modulations, tout est exquis, y compris la fin de l'air en question, avec le *rallentando* subit et les trois ou quatre mesures d'*adagio*, de langueur et d'attendrissement qui précèdent le dernier cri d'amour.

Le second air de Chérubin, le fameux *Voi che sapete*, est la perle de la partition, une des plus ravissantes mélodies de la musique entière. *Voi che sapete*, c'est en musique, nous parlons de la forme bien entendu et non du sentiment, ce qu'est en peinture la plus jeune entre les Vierges de Raphaël, non pas celle de Saint Sixte ou de Foligno, mais la Vierge au voile ou la Belle Jardinière. Jamais moins de notes n'ont eu contour plus ravissant, expression plus pénétrante. Dans le peu d'espace où elle est comprise, la mélodie se meut à son aise. La première phrase à peine terminée, une autre naît au-dessous d'elle, puis d'autres encore, toutes analogues et cependant différentes, comme sur une même tige des fleurs près d'éclore entourent la fleur épanouie.

Comparons un peu le sentiment de ce second air de Chérubin avec celui du premier. Ici, l'enfant plus ému encore que tout à l'heure, se contient davantage. Il ne chante plus pour Suzanne, mais, comme dit Beaumarchais, pour « cet objet céleste dont le hasard fit sa marraine. » Cette marraine, cette grande dame, est tout ce que le petit page a jamais vu, jamais rêvé de plus beau : c'est sa reine, sa fée, sa déesse, une radieuse apparition qui tout ensemble le trouble et l'émerveille. Il cache sous sa veste de soie le ruban qui, la nuit, a reposé sur le sein de cette belle marraine ; c'est devant elle et pour elle qu'il chante, tremblant et ravi, tout bas, à genoux.

Il ne chante pas comme dans la comédie : *J'avais une marraine*. Il ne chante pas seulement pour la comtesse, mais pour toute femme dont les lèvres daigneront sur ses lèvres d'enfant cueillir la fleur d'amour. Ah ! l'on dit trop peut-être : le divin Mozart. Dans le *Voi che sapete*, plus loin dans l'air de Suzanne habillant, ou plutôt déshabillant Chérubin, le « divin » Mozart, malgré l'idéale pureté de la forme musicale, est d'une humanité, comment dire ?... non pas libertine, mais délicieusement sensuelle. Sensualité d'adolescence, sensualité que préservent de la débauche sa fraîcheur et sa jeunesse mêmes. Oh !

la charmante aurore d'amour, aube de trouble et de désirs, que nos quinze ans, à nous tous qui ne fûmes jamais pages énamourés d'une comtesse, que nos quinze ans ont souhaité de connaître telle que Mozart l'a rêvée ! Qui ne voudrait une telle marraine pour recommencer la vie et pour rapprendre l'amour ? Qui relirait sans un soupir, dans Beaumarchais et surtout dans Mozart, la scène où Suzanne et la comtesse, la soubrette friponne et la maîtresse troublée, laissent courir leurs mains sur le cou découvert de Chérubin, sur ses bras, mignons et blancs, disent-elles, comme les leurs. *Voi che sapete* ! Vous qui savez *che cosa è amore*, jamais vous ne le direz aussi bien que cette mélodie, qui feint de l'ignorer et qui le demande.

Chérubin, Suzanne et la comtesse; par cet adorable trio féminin, l*es Noces de Figaro* sont au-dessus de *Don Juan*. Le duo de Suzanne et du comte est supérieur même au duo de don Juan et de Zerline. Quelle mélancolie, quel accent de reproche affectueux, presque ému, dans les premiers mots d'Almaviva, dans la phrase caressante : *Crudel, perche fin'ora farmi languir cosi ?* Et tout de suite l'orchestre de rire, de courir, et Suzanne aussi de rire sous cape, répondant par les *si*, les *no* vivement croisés

aux instances du comte : *Verrai ? Non mancherai ?*

Mais dans tout le rôle de Suzanne il n'y a rien de pareil à l'air du dernier acte : *Deh ! vieni, non tardar*. Nul autre ne respire autant d'amour. Pour qui ? — Pour le comte ? Pour Figaro ? Pour Chérubin ? Qui sait ? Peut-être pour qui viendra le premier, par cette belle soirée, sous les grands marronniers, prendre la main de la jeune fille. A force de parler d'amour, on finit par en avoir l'âme pleine. « Tant va la cruche à l'eau... » Suzanne, Chérubin, la comtesse, en sont un peu là, vers la fin d'une pièce où tout le monde fait l'amour, ou le défait. Dans cet air du dernier acte, on sait que Suzanne plaisante, qu'elle n'ira pas jusqu'au bout de sa plaisanterie, et pourtant l'on en doute un peu, tellement la mélodie est tendre, voluptueuse même, et tout alanguie de désir ; tellement les notes : *Vieni, ben mio* ! tellement la terminaison retombante : *incoronar di rose*, ressemble à l'attente, à l'appel du véritable amour.

Ne quittons pas Mozart avant de saluer une de ses femmes les plus aimantes : la comtesse. Entre elle et doña Elvire, quelle différence ! Elvire n'est plus très belle ; peut-être ne l'a-t-elle jamais été. Don Juan a dû faire un mariage de

convenance. Tandis que la comtesse ! D'abord, il s'en faut qu'elle ait fait un mariage de convenance, celle-là. Et puis elle est encore séduisante. Nous n'avons jamais entendu l'air *Dove sono i bei momenti*, ce chant si plein, cette mélodie au contour si arrondi, sans nous représenter un beau visage de femme. Et, rien qu'à la manière dont celle-ci chante et pleure, à cette noblesse sans emphase, à cette douleur sans acrimonie, comme on sent qu'elle est encore inclinée à l'amour, qu'elle en garde le regret et le désir, qu'il est imprudent de la délaisser, la marraine du petit page ! Avec Elvire, il n'y avait pas de danger : elle était trop foncièrement, trop aigrement honnête ; sa vertu était inattaquable. La comtesse est moins sûre d'elle. Du moins ne court elle pas les rues sur la piste de son mari, et quand, pour le reconquérir, elle est forcée d'en venir à la ruse, elle sent bien, et quelque part la musique l'indique, ce qu'il y a d'un peu risqué dans sa démarche ; elle a honte de descendre malgré elle à des subterfuges, à ce déguisement dont souffre sa fierté délicate.

Des *Noces* à *Fidelio*, le passage est brusque et la transition manque. Beethoven au théâtre n'a pas la grâce de Mozart. Il n'a pas non plus la grandeur de Gluck, ou du moins il n'a pas la même.

Cela tient un peu au livret de son opéra. L'histoire qui fait le sujet de *Fidelio* est une pauvre histoire. Sous le titre honnête de *Léonore ou l'Amour conjugal*, ce chapitre de la morale en action fut mis une première fois en musique par Gaveau, et représenté à l'Opéra-Comique de Paris le 1er ventôse an VI. Peu de temps après, il fut remis en musique par Paër et joué à Vienne. Paër raconte lui-même qu'un soir, écoutant son œuvre, il avait Beethoven pour voisin. Le maître s'extasiait ; Paër de le remercier, et Beethoven de répondre : « Ah ! cher ami ! il faut décidément que je mette votre opéra en musique. » — Que devait être la musique du pauvre Paër, pour être pire qu'un tel livret ! Rien de plus ennuyeux que ce mélodrame vertueux, opéra conjugal et lugubre qui sent la cave et le renfermé. Léonore ne se dévoue même pas comme Alceste, en plein air, sous le ciel de Grèce. Et puis Alceste du moins est antique ; elle est reine, et bien drapée. Léonore n'est qu'une bourgeoise, et travestie encore, ce qui est toujours un élément considérable d'ennui. Quant à Florestan, en dépit d'un air admirable qu'il chante sur la paille des cachots, il manque encore plus de relief qu'Admète ; il ressemble à un héros de pendule.

Pas plus qu'*Orphée* ou *Alceste*, on ne joue

en France *Fidelio ;* force nous est donc d'en parler d'après la seule lecture, et par conséquent avec une certaine réserve. On dit que *Fidelio* est une merveille au point de vue du théâtre ; nous n'oserions le dire nous-même. Le lecteur y rencontre des pages magnifiques ; mais, (à l'exception du quatuor du pistolet), des beautés plutôt musicales que dramatiques. Il faut le reconnaître : l'opéra, ou le drame lyrique, ou le drame musical, peu importe le nom, n'a pas été créé par Beethoven. Il a été créé par Gluck et continué par Weber plus encore que par Beethoven, et *le Freischütz* marque, je crois, dans l'histoire du théâtre, une date plus considérable que *Fidelio*.

Le caractère dominant de *Fidelio*, c'est l'austérité. Beethoven, qui ne comprenait pas que Mozart eût mis en musique une pièce aussi licencieuse que *Don Juan*, voulait un sujet avant tout moral, lui, le chaste solitaire, qui ne badinait point avec l'amour. Sa Léonore est de la race des épouses héroïques. On le devine tout de suite, rien qu'aux premières mesures d'un trio du premier acte, où la jeune femme demande au geôlier Rocco de la conduire auprès du prisonnier. Rocco la félicite de sa compassion, et tandis que le brave homme bavarde en vrai concierge,

Léonore, mettant dans sa voix une charité, un amour que Rocco ne peut comprendre, s'écrie : « J'aurai le cœur d'y pénétrer. » Et aussitôt, avec une tendresse frémissante, mais tout bas et se parlant à elle-même, elle ajoute : « Pour une telle récompense, l'amour saura souffrir un spectacle douloureux. » La phrase est superbe, et couronnée par un *grupetto* singulièrement éloquent.

C'est dans son grand air de bravoure que Léonore se révèle. Cet air pourrait bien avoir servi de modèle à celui d'Agathe dans *le Freischütz*. Tous deux se ressemblent : même tonalité, même coupe, même série de mouvements. L'air de *Fidelio* n'a pas la jeunesse de celui du *Freischütz* ; ce n'est pas un air de fiancée, mais de femme, moins virginal que conjugal. Quelle force, quelle hardiesse presque virile ! Il y a de l'amitié dans cet amour. Quelques mesures d'*andante* rappellent d'abord le bonheur passé. Puis vient un admirable *adagio*. La jeune femme s'absorbe en elle-même ; elle descend pour ainsi dire jusqu'au fond de son propre cœur. Au-dessus de l'orchestre, sa voix perle des gammes égales et lentes, qui s'infléchissent en courbes charmantes. La noble phrase achevée, sur une sorte de fanfare éclate l'*allegro*, martial,

fulgurant, explosion de générosité et d'enthousiasme.

Après cet air sublime, et sans parler de l'adorable chœur des prisonniers, les autres pages maîtresses de *Fidelio* sont le duo de Rocco et de Léonore creusant la fosse, le fameux quatuor du pistolet, et le duo des époux sauvés par l'arrivée de l'honnête gouverneur.

Le duo de la fosse est sinistre ; le contraste s'y accuse entre la rondeur vulgaire du geôlier à l'ouvrage et l'épouvante d'une femme préparant le tombeau de son époux. La continuité de l'accompagnement en triolets, la plainte de Léonore, les mornes réponses de l'orchestre, tout cela est d'une tristesse mortelle : musique de cave, sans air ni jour. L'impression est encore redoublée par la froideur, la nudité de la fin ; traversé de lueurs d'espoir, le duo s'achève par un glacial unisson dans des ténèbres sépulcrales.

Le quatuor du pistolet vaut surtout par la rapidité et le mouvement scénique. Voilà pour le coup un chef-d'œuvre de théâtre, conflit violent et instantané de haine et d'amour, duel de quelques secondes entre le traître Pizarre et Léonore.

Quant au duo qui suit, il est admirablement beau, surtout par le mouvement constamment le même, fiévreux, haletant, qui fait battre les

deux cœurs à grands coups; beau encore par le bouillonnement de l'orchestre, par une rentrée délicieusement tendre et une reprise triomphale. Ce n'est pour ainsi dire qu'un transport rapide, un éclair dans la nuit de cet opéra sombre. Ce morceau jetait Berlioz dans des convulsions d'enthousiasme. Jugez-en : « Un duo, disait-il, où la passion éperdue, la joie, la surprise, l'abattement empruntent tour à tour à la musique des accents dont rien ne peut donner une idée à qui ne les a pas entendus. Quel amour! quels transports! quelles étreintes! avec quelle fureur ces deux êtres s'embrassent! comme la passion les fait balbutier ! Les paroles se pressent sur leurs lèvres frémissantes, ils chancellent, ils sont haletants,... ils s'aiment,... *comprenez-vous*,... *ils s'aiment?* Qu'y a t-il de commun entre un tel duo d'amour et ces fades duos d'époux unis par un mariage de convenance ! »

Certainement nous comprenons; certainement Léonore et Florestan s'aiment ; et pourtant ce duo ne paraît plus aujourd'hui le dernier mot, j'allais dire le dernier cri de l'amour. Nous serons plus émus, plus troublés par d'autres, par le duo des *Huguenots* ou celui de l'*Africaine*, par le duo de *Lohengrin*, ceux de *Faust* ou de *Roméo*, sans parler de celui de *Tristan*. C'est Meyerbeer,

je crois, qui va nous révéler en musique, — au moins dans la musique de théâtre, — l'amour le plus pathétique qui jamais ait possédé les âmes.

III

De Beethoven à Meyerbeer, quel intervalle dans l'histoire de la musique d'amour ! Entre ces deux noms, n'y a-t-il donc pas d'autres noms, et des plus glorieux : au théâtre Weber et Rossini, par exemple ? Mais l'un et l'autre étaient à leur place dans notre précédente étude plutôt que dans celle-ci. La nature plus que l'amour domine *le Freischütz*. Le duo bien sage, bien modeste d'Arnold et de Mathilde : *Il est donc sorti de son âme* ! n'est qu'un détail et même un détail médiocre, dans *Guillaume Tell*. *Le Barbier* est infiniment plus spirituel que tendre, et les rares beautés d'*Otello* (le dernier acte) sont surtout terribles.

Il est deux maîtres, étrangers ou presque étrangers à la scène, qu'il faut au moins nommer ici, deux maîtres très grands en de petites choses : Schubert et Schumann. Ils ont fait en quelques pages, parfois en quelques mesures, des drames poignants et de ravissants poèmes. Il suffira de rappeler les innombrables *lieder* de Schubert ou

de Schumann pour n'être point accusé d'oublier ces deux musiciens admirables, et le plus souvent tragiques, des choses du cœur. Tous deux mériteraient une étude commune, et pour ainsi dire fraternelle. Mais ils sont en dehors, peut-être au-dessus du théâtre, et nous n'avons qu'à les nommer ici.

Voyez quels détours fait notre route, et comme il faut suivre sans rigueur les caprices de notre sujet ! A peine la sensualité de Mozart s'est-elle purifiée chez Beethoven, que nous rencontrons encore un maître pur. Meyerbeer a été chaste dans *Robert le Diable*, dans *le Prophète* et dans *les Huguenots*. Nous le verrons changer de note dans *l'Africaine*, et cette variété ou cet éclectisme n'est pas le moindre honneur de son génie. Il est de mode aujourd'hui, dans un certain monde, de décrier, presque de nier Meyerbeer. Mais « qu'est-ce que ça lui fait ! » comme répondait, je crois, M. Ingres, à quelque agresseur obscur de Raphaël. L'auteur des *Huguenots* n'en reste pas moins jusqu'à nouvel ordre un des plus grands hommes du théâtre musical. On relèverait sans doute, même dans *les Huguenots*, des pages vieillies, des formes usées, et parfois des beautés plus dramatiques que musicales ; mais la conception de Meyerbeer est je crois encore celle qui, dans l'en-

semble, satisfait le plus aux exigences, souvent difficiles à concilier, du drame et de la musique, aux compromis délicats et nécessaires entre la vérité et la beauté.

Nul opéra n'a traduit l'amour avec plus de grandeur que *les Huguenots*. Le duo de *Faust*, le duo nuptial de *Roméo*, le duo de *Tristan*, sont des duos d'amour terrestre ; celui des *Huguenots* plane au-dessus de la terre. Raoul et Valentine s'aiment quelques heures avant la mort, comme on s'aimera sans doute après : avec les âmes seulement.

Cette pureté se manifeste non seulement dans le duo célèbre, mais dans l'œuvre entière, par exemple dans tout le rôle de Valentine, qui porte le signe certain de la passion chaste. Dès l'entrée de Valentine, au troisième acte, la claire ritournelle de clarinette qui l'accompagne, l'admirable *cantabile : Ah ! l'ingrat, d'une offense mortelle !* les moindres mots, les moindres mouvements vers Marcel, tout trahit l'ardeur, mais la retenue aussi de la jeune femme, qui n'avoue que dans la nuit, et voilée, le secret de son amour, de son dévoûment et de son imprudence. Elle sauvera Raoul, sauf à trahir son père, mais non pas son époux, et l'ombre d'une pensée mauvaise ne ternit pas ce jeune front couronné des fleurs nuptiales.

Avec cette pureté, quelle hardiesse, quel mépris des fausses pudeurs et des convenances trop étroites pour les grandes âmes! Dans la nuit, parlant au serviteur fidèle de celui qu'elle adore, comme Valentine se livre! Comme la passion rapproche du vieux domestique la jeune patricienne! Quelle générosité, et quelle vaillance! *Je veux donc le sauver, fût-ce au prix de ma vie!* Qui ne se rappelle l'éclat, l'éclair de ces mots, et, dans la dernière partie du duo, l'exaltation du chant, l'ardeur fiévreuse de l'orchestre?

Jusqu'au quatrième acte, Raoul et Valentine se sont à peine vus, et seulement pour se méconnaître, pour se blesser l'un l'autre. Leur rencontre au quatrième acte n'en est que plus foudroyante. Et dire que Scribe, le roi des librettistes d'alors, n'avait point trouvé ce duo, dont il n'eût pas, sans Nourrit, aperçu la beauté, la nécessité même!

Raoul et Valentine sont aux prises. Échevelée, la jeune femme a couru vers la porte, qu'elle barre de ses bras nus. C'est là, à ce moment précis, qu'elle se décide à tout hasarder, à tout dire: *En t'écoutant, je suis coupable. — En t'écoutant, ne le suis-je donc pas?...* Le mouvement s'anime, les phrases se coupent; sur un trémolo mystérieux, qui laisse à chaque mot sa portée et

son relief, se pose l'adorable prière : « *Reste*, *Raoul*, *puisque tu me chéris* ! » Même ici, Valentine demeure à demi maîtresse d'elle-même ; elle semble encore retenir et peser les périlleuses paroles qui lui échappent une à une. « *Je t'implore enfin... pour moi-même... car si tu meurs...* » Enfin une triple secousse d'orchestre précipite l'aveu chaste et hardi : « *Reste... je t'aime* ! »

Alors, l'horizon se découvre et s'illumine. « *Tu m'aimes* ! » répète trois fois Raoul, chaque fois sur une note plus haute et d'une voix plus douce, dans l'éblouissement d'une infinie perspective d'amour. L'ascension de ces trois cris, ou plutôt de ces trois soupirs, exprime bien l'éclaircissement, l'illumination d'une âme. Raoul oublie tout : ses soupçons du premier acte et ses aveugles refus du second, les méprises et les douleurs passées. Oubliées aussi, les affreuses paroles entendues il n'y a qu'un instant, et la mort qui se prépare pour son peuple. Le jeune homme ne tremble plus de colère ni d'horreur, mais de surprise et d'amour. Abondantes et douces, les paroles affluent sur ses lèvres. Quelle effusion, quelle détente dans la phrase : *Quel mot du ciel s'est fait entendre* ! Quelle bravoure de vingt ans, quel défi juvénile à la mort, au-devant de laquelle

il voulait courir tout à l'heure, et qu'il ne souhaite plus maintenant que d'attendre aux pieds de la bien-aimée.

Mystérieusement éclose dans le cœur de Raoul, la passion y grandit vite ; elle l'envahit peu à peu tout entier. Si le duo que nous étudions est la merveille des *Huguenots*, la phrase : *Tu l'as dit !* est la merveille de ce duo. Raoul la murmure le premier avec ivresse, avec une langueur extasiée. Sa voix glisse sur l'accompagnement moelleux et dessine lentement la caressante mélodie : *Tu l'as dit*, *oui tu m'aimes*. Comprise tout entière en quatre mesures, elle se répète immédiatement : *Dans ma nuit quelle étoile a brillé ;* mais sur les derniers mots elle s'infléchit un peu et se détourne, pour s'épanouir plus largement encore. *C'est l'air pur des cieux mêmes*, soupire Raoul, et l'air pur, en effet, semble s'exhaler de l'orchestre. Puis une rentrée délicieuse sur les mots : *Oubliant ! Oublié !* ramène le thème primitif. Valentine, jusqu'ici muette, commence à balbutier des paroles d'épouvante, qui vont se perdre dans l'extase de Raoul. Cependant, l'âme du jeune homme se dilate, et de plus en plus s'emplit de cet immense amour. Les instruments à cordes, les violoncelles surtout, débordent, emportent les deux voix dans un torrent sonore.

Raoul n'entend même plus les réponses entrecoupées de Valentine. Errante sur leurs lèvres à tous deux, la mélodie cherche de loin son point de départ, elle oscille pour y revenir. Elle y revient enfin, et, par un miracle musical et dramatique, — miracle de beauté et de vérité tout ensemble, — cette mélodie unique amène la double explosion de l'amour chez Raoul et de la terreur chez Valentine. Puis la phrase s'apaise ; elle passe doucement, en mourant, d'un instrument à un autre, et par degrés s'éteint avec le dernier mot : *Viens !* suprême hommage d'adoration et de respect. En vérité, jamais on n'aima ainsi, avec cette passion et cette chasteté. Lisez, dans la *Chronique de Charles IX*, la scène entre Diane de Turgis et Mergy, dont cette scène des *Huguenots* est inspirée, et vous mesurerez de quelle hauteur l'idéal du musicien domine celui du romancier. Est-ce le danger, est-ce la mort prochaine, est-ce la noblesse naturelle de ces deux âmes qui spiritualise leur tendresse? Je ne sais, mais il me semble que pas une note de sensualité ne ternit la pureté de cette nuit d'amour.

L'amour parle un autre langage dans *l'Africaine*, dont le quatrième acte réunit les trois grands sentiments que nous avons étudiés : le

sentiment religieux, le sentiment de la nature et l'amour.

La tendresse de Raoul et de Valentine est à la fois plus surnaturelle et plus complexe que la passion de Vasco et de Sélika, — celle de Vasco surtout, — caprice de voyageur, de marin, sollicité par des sensations inconnues, par des désirs nouveaux.

Là-bas, dans les contrées étranges, l'âme, comme le corps, se dépayse, abjure un peu sa morale et son esthétique d'Europe. Elle subit je ne sais quel charme qui l'incline sans trop de scrupules, surtout sans le moindre préjugé de race ni de couleur, aux amours naturelles, — j'allais dire animales, — et la soumet au pouvoir des Vénus inconnues et colorées. Vasco tombe au milieu d'une nature excessive, écrasante ; le soleil le brûle, l'air le grise. Un instant menacé de mort, et sous la hache des barbares, il se retrouve et résout de bien mourir. Les idées morales le ressaisissent ; le héros reparaît, mais pour peu de temps. Bientôt il se voit sauvé par la reine elle-même, son esclave d'hier, la reine aux yeux sombres, au diadème de plumes éclatantes' aux voiles de gaze et d'or. Le voilà maître de ce pays de feu et de cette créature de bronze. Il se trouble, et l'on se troublerait à moins : demandez

plutôt à Loti, qui, dans le pays de Rarahu, et de tant d'autres, ne fut cependant pas roi.

Devant la pagode étincelante, parmi les trépieds qui fument, montent de religieuses clameurs. Trois fois la voix du vieux brahmine et trois fois la voix du peuple porte vers le soleil l'invocation sacrée. Point d'idolâtrie grossière, de fétichisme ridicule, mais des rites grandioses. Sans savoir quels dieux ce peuple prie, quelles puissances il adore, on adore et on prie avec lui. Tout le monde est à genoux, sauf le pontife, debout entre les fiancés, qui boivent dans des coupes d'or. L'auguste psalmodie plane sur eux ; à l'orchestre circule un murmure continu, un bourdonnement de basses en *pizzicati*, d'où se détache un appel, une invitation à de puissantes amours. Bénédiction magnifique, et qui rappelle une autre bénédiction, chef-d'œuvre aussi de Meyerbeer, un autre hymen, consacré celui-là, non pas sous le soleil d'Afrique, et par un pontife à la tiare d'or, mais par un vieux serviteur cuirassé de buffle, la nuit, à la lueur des arquebusades, dans un carrefour de Paris ensanglanté.

Comme le brahmine, Marcel bénissait des époux, mais au nom d'un autre amour, avec des paroles nuptiales autrement austères, et sous des auspices de mort. Le choral luthérien ne ressemble guère

à cet épithalame d'Orient, tout frissonnant de volupté grandiose; à la phrase ardente du prêtre : *Si tu veux posséder le trésor que Brahma rend à nos vœux*, qui nous la montre si belle, la noire épousée, *nigra sed formosa*. Le cortège des bayadères s'éloigne; la nuit tombe, et les grandes fleurs versent leurs parfums à pleins calices. Bien que troublée, haletante elle aussi, Sélika ne veut tenir son bonheur que de Vasco lui-même; elle ne veut ni le dérober, ni le surprendre. Elle montre au jeune homme le navire, qu'il pourrait rejoindre encore. « Tu peux partir, dit-elle. — Je le sais..., je le sais, » répond Vasco d'une voix de moins en moins assurée. Les noms des dieux hindous retentissent derrière les palmiers. On entend le peuple appeler les faveurs divines sur le royal hyménée. La patrie de Sélika, sa terre natale, les étoiles de son ciel, la brise de ses jardins, tout conspire avec elle et sert ses amours. Vasco ne résiste plus et s'abandonne. Mais Sélika reste plus maîtresse d'elle-même; en vraie fille de Meyerbeer, c'est avec son âme surtout qu'elle aime et qu'elle aimera jusqu'à la mort celui qui ne l'aime qu'avec ses sens, qui passe par toutes les phases du désir, mais du désir seulement. Il languissait tout à l'heure, énervé par des voluptés trop fortes ; maintenant il s'exalte et s'enflamme.

Il prodigue les serments éternels. Moins sensible aux ardeurs du ciel familier, aux feux de son soleil, mal assurée aussi d'une foi déjà jurée et parjurée, Sélika doute encore, et ce n'est que devant la promesse, l'affirmation de l'hymen accepté pour toujours, ce n'est qu'en entendant l'adorable aveu de Vasco prosterné, qu'elle pousse enfin un cri de joie, presque de triomphe sauvage. Quel délire alors ! La phrase : *O transport ! délicieuse extase* ! est vulgaire sans doute, et chaude peut-être d'une ardeur trop exclusivement physique, surtout si on la compare à la phrase des *Huguenots: Oui, tu l'as dit*. Mais il faut songer qu'on ne s'aime pas de même ici, et qu'il s'agit d'étreintes où le sang a plus de part que l'âme. Voici d'ailleurs une autre phrase où l'amour se purifie et prend des ailes : *O ma Sélika, vous régnez sur mon âme* ! Comment la pauvre sauvagesse ne se laisserait-elle pas abuser par ces douces paroles ! Dans quel pays inconnu, dans quel air subtil a jamais soupiré pareille mélodie ! Sur le sein de quelles vierges sombres s'enivre-t-on de pareilles extases ! Le duo s'éteint languissamment, il meurt en soupirs de volupté et les deux voix s'évanouissent ensemble derrière les blondes mousselines, dont les prêtresses voilent la retraite des époux.

Le voilà chez Meyerbeer, comme nous l'avons vu chez Gluck dans *Armide*, l'amour pour lui-même, pour lui seul, sans arrière-pensée de devoir ou de danger. Mais comme il est plus enveloppant, plus saisissant ici ! La différence qui sépare, au point de vue de l'expression, la musique de Gluck et celle de Meyerbeer, ou plus généralement la musique ancienne et la musique moderne, s'analyse malaisément, mais un rapprochement comme celui-ci peut la rendre sensible. Mille éléments se sont en un siècle ajoutés à l'art: éléments de pensée et d'exécution. Qu'étaient les paysages et les personnages d'*Armide* auprès de ceux de l'*Africaine,* auprès de cet exotisme des choses et des êtres? Les figures musicales de Meyerbeer ont un relief, une couleur que ne pouvaient posséder au même degré celles de Gluck. Quant à l'orchestration, sans parler ni de l'harmonie, ni des chœurs, ni des récitatifs, il serait trop aisé d'en montrer chez Meyerbeer et après lui dans l'art contemporain, le développement colossal et les ressources prodigieusement accrues. En vérité, je ne sais, dans aucun genre littéraire, de progrès comparable au progrès de ce genre tout moderne de la musique : l'opéra.

IV

Nous voici en présence des maîtres actuels : Verdi, Wagner, Gounod. Au-dessous des grandes héroïnes que nous avons nommées, de celles que nous citerons encore, il faut faire une humble place à une pauvre fille. Elle ne fut ni une grande dame comme Valentine, ni une reine d'Orient comme Sélika; mais une pécheresse, une égarée, *una traviata*. « Les penseurs et les poètes de tous les temps, a dit M. Alexandre Dumas fils dans la préface de la *Dame aux camélias*, ont apporté à la courtisane l'offrande de leur miséricorde. » Un musicien ne la lui a pas refusée. Verdi, qui n'a pas voulu, nous disait-il un jour, écrire la musique de *Patrie* par mépris, presque par dégoût pour Dolorès, a écrit, par pitié pour Marguerite Gautier, la musique de *la Dame aux camélias*. *La Traviata*, c'est la traduction musicale d'une œuvre qui marque une date dans la littérature d'amour. Ce genre, dira-t-on, avait déjà produit *Manon Lescaut*. Mais les deux livres diffèrent.

Il y a plus de cœur et d'honnêteté dans le roman de M. Dumas que dans celui de l'abbé Prévost. Armand Duval n'est pas, comme Desgrieux, un aigrefin ; Marguerite Gautier n'est point la petite coquine qu'est Manon. Marguerite Gautier est le type d'une classe de femmes disparue, ou plutôt transformée : courtisanes ou filles entretenues, comme on les appelait, de noms plus emphatiques, mais plus relevés que ceux dont on les nomme aujourd'hui. M. Alexandre Dumas fils écrivait en 1867 : « *La Dame aux camélias* ne pourrait plus être écrite aujourd'hui. Non-seulement elle ne serait plus vraie, mais elle ne serait même pas possible. On chercherait vainement autour de soi une fille donnant raison à ce développement d'amour, de repentir et de sacrifice. Ce serait un paradoxe... Ce n'est plus une pièce, c'est une légende ; quelques-uns disent une complainte. J'aime mieux légende. » — Nous aussi. — Cette légende de la courtisane désintéressée, intelligente. et poitrinaire, cette légende des grandes amours irrégulières, des liaisons romanesques et touchantes, Verdi l'a mise en musique avec un rare bonheur. Il a fait cette fois, et peut-être cette fois seulement, avant *Aïda* et *Otello*, de la musique littéraire.

Quel anachronisme (imposé, dira-t-on, par les traditions du théâtre musical), d'affubler de costumes tantôt Louis XIII, tantôt Louis XIV, les personnages de *la Traviata* ! La musique ne cesse de protester contre ce travestissement ; comme le drame, elle est toute moderne, elle est la musique d'une époque, d'une période de notre siècle ; elle répond à un sentiment passager, au besoin qu'éprouva le romantisme de réhabiliter la courtisane, de lui refaire par l'amour une virginité.

Depuis, M. Dumas lui-même a changé de note, et *le Demi-Monde*, a été, sinon la contrepartie, au moins la correction de *la Dame aux camélias*.

A tout le mal qui s'est dit, qui se dit encore de *la Traviata*, on peut répondre avec M. Hanslick, qu'il est plus aisé de railler les défauts de *la Traviata* que d'en imiter ou d'en surpasser les qualités. Musique italienne, soit ; trop de roulades, de points d'orgue ; orchestre souvent insignifiant, quelquefois brutal ; des platitudes, des vulgarités, j'admets tout cela, et « je vois ces défauts dont votre âme murmure ; » mais je vois aussi la jeunesse, la passion, le cœur en un mot, et çà et là une grâce, une sensibilité exquises. Musique purement mélodique et chantante, mais

dont le chant est parfois si pénétrant, la mélodie si touchante, qu'on ne lui demande rien de plus.

Le premier acte, par exemple, est très inégal ; on y relèverait plus d'une page triviale. Mais cette trivialité même peut ici se justifier. Le *brindisi* devenu populaire, et trop populaire, ne messied pas au souper d'une fille entretenue. Il a bien l'allure débraillée, la gaîté nerveuse et factice du monde interlope. Musique de viveurs, nous dirions presque de *noceurs*.

A côté de ces crudités, on goûte mieux certaines délicatesses : par exemple, la première rencontre de Violetta et d'Alfredo (un nom malheureusement ridicule !), dialogue à demi-mots et à voix basse, plein de réticences et d'hésitations, courant à fleur d'orchestre, d'un orchestre qui valse, comme valse trop souvent l'orchestre de Verdi, mais qui valse ici à propos. Charmante, la phrase du ténor, surtout à cette effusion : *Di quell' amor, quell' amor che è palpito ;* charmante aussi de légèreté, d'insouciance encore rieuse, la réponse de Violetta ; ici les notes piquées, les fioritures sont à leur place. Violetta, restée seule, a gardé dans l'oreille la cantilène d'Alfredo (ce nom décidément n'est pas tolérable) ; elle la reprend à son tour au milieu d'un air mélancolique, et qui semble

un premier aveu d'amour. Puis, après un point d'orgue, deux, trois points d'orgue, hélas ! éclate le traditionnel *allegro* de bravoure. Il est vulgaire, mais il a le diable au corps. Toujours des points d'orgue, mais aussi des roulades justifiées, dramatiques même. Dans la coulisse revient le chant de tendresse, et les gammes brillantes de Violetta essaient de couvrir la mélodie obstinée, comme si la courtisane cherchait à s'étourdir, et s'efforçait d'étouffer la voix inconnue et redoutable.

Au second acte, le duo de Violetta avec Germont, l'adieu de Violetta, sont des scènes fort touchantes. De quels louables sentiments fait preuve la pauvre fille, en ce duo dont la donnée est au moins singulière ! C'est au nom de sa fille à lui que Germont vient supplier Violetta de lui rendre son fils ; l'établissement de la jeune personne dépend, à ce qu'il paraît, de la rupture. Et de ces étranges arguments, la bonne créature se montre touchée. Tout ce quelle chante alors trahit une âme meurtrie et repentante. Sans glorifier son amour, sans le justifier même, elle le défend tantôt avec douceur, avec humilité, tantôt avec fièvre, avec désespoir. Il faudrait citer ici presque toutes les phrases de Violetta, ses répliques aux admonestations de

Germont. *Cosi alla misera, che è un di caduta !* Quel beau cri de désolation, quel regret de l'irréparable déchéance ! Dans la phrase : *Dite alla giovine!* que de générosité ; partout, quelle souffrance ! Vraiment les mélodies italiennes sont belles, quand elles le sont, d'une beauté particulière ; elles ont quelque chose de vibrant et de vivant. Elle semblent jaillir naturellement du fond de l'âme humaine.

Le père s'est éloigné. Fidèle à sa promesse, Violetta veut laisser à son amant un billet d'adieu. Tandis qu'elle écrit, une pénétrante ritournelle d'orchestre exprime le déchirement qui se fait en elle. Rarement à ce point de sa carrière, le maître italien eut de pareilles délicatesses d'intention, de semblables bonheurs d'expression. Le jeune homme paraît à l'improviste. Haletante, la gorge serrée, Violetta veut parler. Un seul mot, une seule question lui échappe : toujours la même, toujours plus pressante : *Tu m'ami? tu m'ami?* et l'orchestre pousse, précipite le chant. La réponse d'Alfredo, en deux notes seulement, a la solennité d'un serment. Alors Violetta tâche de sourire, d'être forte ; ses nerfs se tendent à se briser, et ils se brisent en effet dans l'apostrophe superbe : *Ama mi, Alfredo !* l'un des plus beaux élans de toute la musique d'amour.

Nulle combinaison d'harmonie, nulle recherche d'orchestre n'aurait ici égalé cet éclat seulement vocal ni le simple cri de cette femme.

Les scènes de l'agonie et de la mort sont belles aussi. Le chant des violons en sourdine, pendant l'entr'acte, n'est qu'un souffle, le souffle de la vie prêt à s'envoler. La mélodie est ténue, ployante; des syncopes l'oppressent. L'air qui suit : *Addio, del passato*, attendrirait les cœurs les plus rebelles au génie italien. Ces deux scènes sentent la solitude, la dernière détresse du corps et de l'âme. Un peu de joie seulement au dénoûment, un pâle rayon dans la phrase délicieuse : *Parigi, o cara!* et dans la réponse plus délicieuse encore et toute tremblante : *Dei corsi affanni*. Tout cela est féminin, douloureux et tendre, et Verdi pourrait dire ici de sa musique ce que Beethoven écrivait un jour en marge d'une de ses œuvres : « Venue du cœur, puisse-t-elle y retourner ! »

S'il était possible de ne rien négliger, c'est ici qu'on aimerait parler d'une œuvre encore récente, *Manon*, l'une des meilleures partitions de M. Massenet. D'un style tout autre que *la Traviata*, elle est écrite et pensée avec plus d'ingéniosité et de recherche, semée de ces détails charmants auxquels se plaisent les musiciens d'aujourd'hui.

Une scène surtout, non des principales, serait à citer dans l'œuvre de Verdi, comme dans celle de M. Massenet, pour marquer la différence des deux inspirations et des deux styles. Auprès de Manon, le père de des Grieux intervient, un peu comme Germont auprès de Violetta. Mais l'entrevue dans *Manon* est moins longue et plus discrète. D'abord elle n'a lieu qu'après la rupture. Et puis le comte et Manon feignent de ne pas se connaître; ils s'entretiennent de des Grieux et de Manon elle-même, sinon comme d'inconnus, au moins comme d'étrangers. Cela donne à leur dialogue une délicatesse particulière, une émotion voilée, avec une sorte de réserve et d'embarras. Au Cours-la-Reine, pendant un bal populaire, dont un petit orchestre fredonne au loin les contredanses, Manon aborde le comte. Timide et craignant pour chacune de ses questions une réponse douloureuse, la pauvre fille interroge celui qui l'a séparée de son chevalier. Parlant comme au nom d'une amie dont elle plaindrait la peine : « Je voudrais, dit-elle, je voudrais bien savoir s'il a pu parvenir à chasser de son cœur ce cruel souvenir ? » Alors ce n'est plus le petit orchestre de scène qui joue. L'orchestre de la salle prend l'accompagnement. Et le comte, ému par le chagrin de la pauvrette et par son humilité,

est près de se trahir. Une larme lui monte aux yeux, aux lèvres une phrase de sympathie, presque de regret pour cet amour que lui-même a brisé : « Faut-il donc savoir tant de choses ?... où vont les premières amours... où vole le parfum des roses. » Puis les danses recommencent au loin, et le comte, troublé, s'incline avec courtoisie et s'éloigne, laissant Manon songeuse. La scène est traitée avec une sensibilité exempte d'exagération comme d'emphase. Auprès de la grande scène de *la Traviata*, ce n'est qu'une esquisse, mais délicieuse, tout à fait dans le goût, dans le style du sujet et du temps, et dont il était impossible ici de ne pas se souvenir.

V

De *Manon* à *Lohengrin*, encore une de ces voltes, de ces interversions chronologiques même, que notre étude exige et que le lecteur excusera. Du point de vue qui nous occupe, il y a beaucoup à voir chez Wagner, chez M. Gounod, et nous

avons voulu déblayer notre terrain avant de finir par l'un et l'autre maîtres.

Wagner a varié dans sa conception et dans son expression de l'amour. Lohengrin et Elsa, Siegmund et Sieglinde, Tristan et Yseult ne s'aiment pas de la même manière. Bien plus, dans la série des trois œuvres, le sentiment suit une progression caractérisée, un *crescendo* de passion et de violence. Rien ne paraît encore dans *Lohengrin* de la sensualité qui prendra une grande place dans *la Walkyrie*, et, quoiqu'on en dise, la plus grande place dans *Tristan.*

Le mythe de *Lohengrin* est aussi pur que celui de Psyché, dont il n'est qu'une imitation ou un souvenir. Il touche davantage aux questions morales. Lohengrin ne s'est pas, comme Éros, épris d'une vierge pour sa seule beauté; il n'a pas la coquetterie de dérober à son épouse les traits de son visage; ce qu'il lui cache, c'est son nom et l'essence merveilleuse de son être, et ce n'est pas, comme Psyché, par une curiosité toute physique qu'Elsa perdra le bonheur.

Qu'on ne prétente pas que Lohengrin n'aime point Elsa ; que s'il l'aimait il resterait près d'elle et ne sacrifierait pas leur félicité commune à je ne sais quel vœu d'*incognito*. Le chevalier blanc chérit Elsa, mais il place

au-dessus de son amour la loi dont il est le serviteur.

Lohengrin ne pas aimer Elsa! Il l'aime, au contraire, et de tous les amours : en ami, en frère, en amant, en époux.

Elsa n'aime pas autant qu'elle est aimée; l'âme de Lohengrin est supérieure à la sienne. Dans l'admirable premier acte, dès l'arrivée de Lohengrin, cette supériorité paraît. Elsa est une douce créature, prise dans un piège de mensonge et de haine. Pendant la scène de l'interrogatoire, extasiée, presque hallucinée, elle ne vit que dans un rêve, dans le rêve qui lui a promis un sauveur. Tout à coup son héros se montre, et l'on sait quelle entrée radieuse le musicien lui a faite. Après cet éclat, que de douceur, et qu'elle est suave, la bonté des forts! Dès les premières paroles à Elsa, quelle intensité de tendresse! Solennellement, Lohengrin propose à la jeune fille le pacte qui doit les lier. Quand elle l'a accepté, « Elsa, dit-il simplement, je t'aime! » et trois ou quatre notes suffisent à nous répondre de l'éternité de cet amour.

Le second acte appartient à Elsa. Comme Marguerite, elle ouvre sa fenêtre par une belle nuit. Mais elle n'a pas l'aspiration de Marguerite aux voluptés prochaines; elle ne soupire pas

comme elle : *l'air m'enivre* ! Les sens dorment chez l'innocente fiancée. Son amour est fait surtout de reconnaissance. Au lieu d'appeler le bien-aimé, elle l'attend, et en l'attendant, elle se souvient qu'il l'a secourue. Elle remercie jusqu'aux souffles favorables qui l'ont amené sur les eaux, et cette brise qui jadis entendit sa plainte, elle la prend maintenant à témoin de sa joie. Du balcon d'Elsa tombent des chants lumineux et purs, des modulations qui s'enchaînent avec grâce, avec aisance ; la rêverie de la jeune fille se poursuit et s'achève dans la paix. Heureuse, Elsa ne se souvient plus du malheur, ni même du mal. Elle descend jusqu'à son ennemie pour la consoler, pour la convertir. La moindre phrase d'Elsa respire la mansuétude et la générosité de la jeunesse. Il y a là des pages exquises. Dans cette âme clémente, rien d'hostile ne demeure. Elsa veut que tout le monde l'aime. Elle voudrait surtout désarmer la farouche Ortrude et faire passer en elle un peu de son bonheur, avec un peu de sa bonté.

Mais les insinuations d'Ortrude, le scandale provoqué par elle à la porte de l'église ont troublé la confiance d'Elsa. Ce n'est pas sans arrière-pensée qu'elle a franchi le seuil nuptial. Le grand duo de *Lohengrin* est un des plus

beaux qui soient entre les grands duos d'amour ; il est beau par la forme musicale et par le fond psychologique. Comme dans *les Huguenots*, l'amour se complique ici d'un autre sentiment : la crainte ; mais d'une crainte différente, et, pour ainsi dire, toute spirituelle. Ce duo n'est menacé que d'une catastrophe morale : le bonheur seul y est en jeu, non la vie. Là-bas, Valentine essayait de sauver Raoul de la mort ; ici, Lohengrin veut sauver Elsa d'elle-même. Lohengrin, c'est la force, une force surnaturelle, presque divine ; Elsa n'est que faiblesse, la faiblesse féminine, imprudente et punie.

Notons l'admirable gradation du duo, la progression allant jusqu'au paroxysme, des deux sentiments inverses : l'anxieuse curiosité d'Elsa, la tendresse apaisante de Lohengrin. Le début seul est calme : là seulement les deux époux échangent des phrases pareilles, également tendres, également sereines. Il ne se rencontre plus ensuite dans le cours rapide de la scène qu'une seule halte : la cantilène de Lohengrin s'efforçant de rassurer Elsa et de détourner la question menaçante. Charmante phrase de musique et charmant couplet de poésie ! « Ne respires-tu pas avec moi ces doux parfums ? Mystérieux, ils viennent à travers les airs. Sans les interroger, je m'abandonne à leur influence

Pareil est le charme qui m'a lié à toi quand je te vis pour la première fois. » Sans reproche encore, mais avec un peu d'étonnement déjà, Lohengrin rappelle à Elsa sa propre discrétion, son intervention pour elle, sans la connaître ni même l'interroger. Il réclame d'elle en retour la même confiance et le même abandon. Plus la voix d'Elsa se fait insinuante, plus celle de Lohengrin se fait amoureuse; à chaque question nouvelle, une nouvelle caresse répond.

L'inquiétude d'Elsa redouble et son doute s'irrite. Lohengrin se débat contre l'approche de la demande fatale. Il se défend, lui qui sait le péril de la science, souvent mortelle au bonheur. Mais le délire de la curiosité sera le plus fort. Sourde aux reproches du héros, aux glorieux signes qu'il rappelle de sa noblesse, presque de sa divinité, aveugle au rayonnement qui jaillit de cette musique comme d'un foyer de lumière, la jeune femme croit entendre des battements d'aile, apercevoir le cygne qui revient lui prendre son époux. Le duo atteint ici à son apogée. Éperdue, hors d'elle-même, Elsa profère enfin la question funeste. Le traître paraît; Lohengrin n'a que le temps de saisir son glaive et d'abattre le misérable. Tout s'écroule aussitôt... et le reste, dirait Hamlet, le reste, c'est le silence. Dans le lointain passe un

lugubre frisson de timbales, un chant presque imperceptible de violoncelles; une clarinette désolée redit, sans même l'achever, la première phrase du duo... *Nessun maggior dolore*... Rien de plus navrant que cette ruine soudaine, et qu'on sent irréparable. Telle ne sera pas la fin du duo de *Faust*, qui s'achèvera dans le transport de la passion victorieuse; tel n'est pas non plus le dernier duo de *Roméo*, où la mort même est douce, puisqu'elle fixe l'amour dans l'éternité.

Ici, c'est la rupture entre deux âmes et par la faute de l'une d'elles. Faute légère, hélas! Elsa ne fut coupable que d'avoir douté; mais ce doute a suffi, ce nuage a voilé tout un ciel. Lohengrin ne témoigne pas de courroux; il prévoyait la défaillance de la bien-aimée, et l'excuse. Il s'afflige, mais ne s'irrite pas, comme si, dans sa prescience de demi-dieu, il avait pardonné d'avance à la faiblesse humaine l'incertitude de toute joie et la fragilité des plus belles amours.

Un critique musical très distingué, deux critiques, veux-je dire, auxquels on doit un des plus raisonnables parmi les livres sans nombre écrits sur Wagner, ont dit très judicieusement de ce duo: « Qui sait si cet admirable duo d'amour n'emprunte pas à ce caractère de transition, à

cette absence de parti-pris musical que nous signalions tout à l'heure, un attrait spécial, qui le fera toujours préférer par la majorité des auditeurs aux trois grandes scènes correspondantes de *Tristan*, de *la Walkyrie* et de *Siegfried*[1] ? »

Nous sommes de cette majorité d'auditeurs. Nous ne retrouvons ni dans le duo de *la Walkyrie*, ni dans le duo de *Tristan*, cette pureté du sentiment, et, au point de vue de la forme musicale, cette mesure, cette sagesse et cette raison. Accentuée dans *la Walkyrie*, l'expression de l'amour, dans *Tristan* et *Yseult*, devient pour ainsi dire exorbitante.

La passion de Siegmund et de Sieglinde se complique d'inceste, puisqu'ils sont frère et sœur, mais la découverte de cette parenté ne refroidit pas leurs désirs. Il est vrai que les dieux du Walhalla, comme ceux de l'Olympe, ont peu de scrupules. Après le sublime dénoûment, dont l'analyse ne rentre pas dans notre sujet, ce qu'il y a de plus beau dans *la Walkyrie*, c'est le premier acte. Il semble qu'ici déjà le maître ait un peu dépassé la mesure, qu'il ait, pour ainsi dire,

1. *L'Œuvre dramatique de Richard Wagner*, par MM. Albert Soubies et Charles Malherbe, 1 vol.; Fischbacher, 1886.

fait violence à l'art. Cette violence, on la subit. On est entraîné par le mouvement irrésistible, par le torrent qui balaie tout sur son passage. On arrive au terme de la course émerveillé, mais un peu brisé aussi. On emporte du théâtre ou du concert une sorte de courbature intellectuelle. Admirable musique, mais fatale au système nerveux, qu'elle surrexcite et qu'elle ébranle. L'émotion ici ne va pas sans souffrance; la perpétuelle ébullition de l'orchestre, l'opiniâtreté des motifs, leurs retours constants, et pour ainsi dire leur ubiquité, la passion toujours portée au comble, touchant à la frénésie, au délire, tout cela vous étourdit et vous écrase. Quel terrible grand homme que Wagner, et de quelle main il vous fait ployer!

Ces réserves faites, disons bien haut qu'il se dégage du duo de *la Walkyrie* une électricité foudroyante; un géant l'a taillé pour des géants ou des héros.

Entre le point de départ et le terme de ce premier acte, quelle distance parcourue ou plutôt dévorée! Quel sillon de feu trace l'éclair! Au début, un homme à demi-mort de soif, un proscrit, se glisse dans une chaumière, et tombe inanimé près du foyer. A la fin, il se relève en fils des dieux. De quels dieux! Je ne vous le dirai pas, et Wagner nous le dit trop; il nous fait

expliquer par ses personnages leur insipide généalogie, qui nous laisse indifférents. Mais ce qui nous émeut et nous transporte, c'est le souffle qui passe sur Siegmund à l'aspect de l'épée promise à sa jeunesse, de la femme prédestinée à son amour. On n'entend pas sans frémir ces sonneries de cuivre, obscures d'abord, puis flamboyantes comme la poignée du glaive fatidique, ces cantilènes de violoncelles épanchées comme l'eau de la coupe sur les lèvres du fugitif. Dès le début, dans l'esquisse de la phrase compatissante de Sieglinde (toujours la compassion chez Wagner), déjà dans cette ritournelle expressive, alors que Siegmund boit et contemple sa bienfaitrice, on a respiré un premier parfum d'amour. Ensuite, avec quelle splendeur cet amour s'épanouit ! Ici comme dans *Lohengrin*, on dirait que Weber est derrière l'orchestre, qu'il l'excite, le lance ou le retient. Siegmund et Sieglinde se laissent emporter par le courant. Tout à coup un souffle venu du dehors les interdit et les arrête. « Qu'est-ce donc ? » s'écrie-t-elle ; et lui de répondre tout bas : « Ne crains rien, bien-aimée ; c'est le printemps et l'amour. » La lune resplendit ; le printemps et l'amour pénètrent en effet dans la chaumière ; des bouffées de harpes montent dans l'air,

annonçant une halte charmante: le fameux *lied* du printemps. Un instant l'orchestre s'apaise; il écoute chanter une voix humaine, et cette pause est la bienvenue. Mais elle n'est pas de longue durée; la symphonie reprend sa course. Désormais, Siegmund et Sieglinde savent tout l'un de l'autre: ils s'attendaient, il s'attiraient. L'étincelle a jailli entre eux, et le courant ne s'interrompt plus. Le motif de l'épée étincelle, le motif de l'amour l'enveloppe, l'enlace ; tous deux se mêlent et s'entraînent d'un mutuel essor. L'épée enfin est arrachée du frêne, et, l'exploit à peine accompli, les bras du héros, ces bras si forts, se nouent avec tendresse autour de celle qui l'a secouru et qui va le suivre. Encore une minute d'apaisement, un court répit où revient le *lied* du printemps alangui par un changement de rythme; enfin un dernier éclat, et les deux amants s'élancent dans la forêt.

Voilà de sublimes beautés; mais quelques défauts s'y mêlent. A force d'entendre ce duo, on finit par y trouver un peu d'excès, l'outrance des procédés habituels, des *leitmotive*, des cadences évitées, et des résolutions suspendues. Trop souvent la musique de Wagner, même en cette incomparable page, est dans un perpétuel devenir, dans l'*in fieri*, Trop souvent, on l'a dit, elle ne commence pas, elle ne

finit pas ; elle dure. Une phrase paraît vouloir s'achever; par une modulation inattendue, elle recommence. Cela plaît une fois, plusieurs fois ; mais à la longue cela déroute. Prenons, par exemple, le *lied* du printemps. Au moment de conclure, il se dérobe, et avec une grâce charmante entraîne la mélodie dans une tonalité nouvelle. Mais bientôt l'effet se reproduit : même détour, même feinte et toujours ainsi. Cette fuite constante finit par rebuter un peu l'oreille et l'esprit. Autre reproche, et plus grave : certain *leitmotiv* très court, composé de trois ou quatre notes seulement, exprime adorablement l'insinuation de l'amour dans le cœur de Siegmund et de Sieglinde ; mais ce motif, travaillé de mille manières, d'abord très faible, puis plus hardi, enfin victorieux, revient avec une ténacité quelque peu fatigante. D'abord on est charmé, puis légèrement agacé, presque exaspéré enfin par cette implacable formule qui vous étreint et vous tenaille. C'est elle qui, peut-être, donne le plus au duo le caractère de violence, parfois de frénésie (on a dit même d'hystérie), qu'il est peut-être permis de lui reprocher.

C'est bien autre chose dans *Tristan*, la partition d'amour par excellence, la plus chère aux vrais admirateurs du maître; *Tristan*, l'œuvre

type, encore plus rigoureusement conforme que l'*Anneau du Nibelung* à l'idéal de Wagner.

Si nous nous reportons aux notes par nous prises à Bayreuth, pendant les représentations de *Tristan et Yseult*, dans l'obscurité du théâtre, nous retrouvons des pages labourées d'une écriture inégale, de lettres énormes ou microscopiques, témoignant tour à tour de l'admiration et de l'ennui, de l'enthousiasme et de la colère. Le désordre des annotations correspond assez bien au désordre des impressions ressenties. On se souvient d'une œuvre étrange, monstrueuse, au sens latin du mot, où le beau et le laid se heurtent, se combattent comme dans le monde tel que l'avaient conçu les manichéens. La *Walkyrie* fatigue; *Tristan* écrase. On demande merci. Et cela pour avoir pendant trois ou quatre heures entendu parler d'amour, ou plutôt chanter d'amour. Quel amour est donc celui-là! Je n'en connais pas de plus terrible, de plus furieux. Tristan et Yseult s'aiment avec rage, avec férocité. Quand ils marchent l'un sur l'autre à la fin du premier acte, c'est à croire qu'ils vont se dévorer. De plus, ces artistes allemands sont d'une stature! A Bayreuth, autrefois, M. Gudehus ou M. Vogl et Mme Sucher avaient l'air d'un couple de géants se livrant à des amours préhistoriques.

Berlioz appelait le prélude de *Tristan* « un gémissement chromatique. » C'est plutôt un rugissement. Il est bien, comme le disent MM. Soubies et Malherbe, « l'épigraphe exacte, parlante, presque obligée de l'œuvre. » — « Quel fruit espérez-vous de cette violence? » disait Œnone à Phèdre. Ainsi parle à peu près la suivante Brangaine à sa maîtresse Yseult. Quel fruit? Mais une sorte d'atterrement, d'anéantissement du spectateur par cette violence même. Violent, le prélude; violente, la première scène entre Yseult et Brangaine, où Yseult, une demi-heure durant, chante moins qu'elle ne hurle, et ne décolère pas. Tristan paraît à peine (sur une ritournelle admirable d'ailleurs), qu'Yseult l'invective; et lorsque tous deux, sur une autre ritournelle encore plus admirable que la première, ont bu le philtre, « la rage alors se trouve à son faîte montée. » Rage d'amour, mais rage véritable. Yseult ne se contient plus. Il faut que Brangaine retienne sa maîtresse, et de toutes ses forces, pour l'empêcher de se ruer sur Tristan, que tout à l'heure elle voulait empoisonner. Je sais bien que la haine est voisine de l'amour. M. Prudhomme l'a dit. On a dit également que dans la pensée de Wagner le philtre n'est qu'une allégorie, un symbole qui voile, pour les besoins de la scène, une crise, une évolution des

âmes. Des âmes ! et des corps aussi. J'en appelle à cette tempête musicale, à cet élan frénétique de tout un orchestre en furie. L'effet est formidable, et les interprètes ajoutent par la pantomime aux intentions de la musique. L'amour allemand s'est corsé depuis *Don Juan*, depuis le cri de Zerline épeurée. Yseult crie aussi, mais pas de peur. Quelle nature ! Après l'avoir entendue, et vue, une jeune fille nous disait : « A Paris, jamais on ne m'aurait mené voir cette pièce-là ! » Bien plus que la *Walkyrie*, plus peut-être qu'aucun drame lyrique de Wagner, *Tristan* est une œuvre de paroxysme, une œuvre pour ainsi dire toujours au comble. Et avec ces violences, quelles longueurs ! Le duo du second acte est de proportions terribles : assis, debout, puis encore assis, il dure près d'une heure. Mais de cette heure, inégalement belle, nous nous rappelons au moins dix minutes absolument sublimes, dix minutes de calme, d'extase idéale. L'orchestre (et quel orchestre !) se pâme, se fond, tandis que les deux voix planent ensemble ; des cors résonnent la nuit sous les grands arbres, la nature est tout imprégnée d'amour, et du haut de la tour, Brangaine, qui veille, avertit les amants que tout dort et qu'ils peuvent aimer.

Il y a d'autres beautés dans cet acte ; notam-

ment, avant le duo, l'appel d'Yseult agitant son écharpe pour guider le bien-aimé, et surtout la prodigieuse page d'orchestre accompagnant l'arrivée de Tristan au rendez-vous. Mais dans notre souvenir, le dernier acte domine les deux autres.

Tristan, revenu au vieux burg de son enfance, gît, blessé, sur son lit, par un jour de printemps, dans une cour où l'herbe a poussé pendant sa longue absence. Son écuyer le veille. Assis sur le rebord des murs que baigne la mer, un pâtre module des airs d'autrefois. Ici, malgré beaucoup de longueurs, surtout dans le délire de Tristan, qui touche à la folie, l'impression est profonde. Le solo de cor anglais exhale une immense tristesse, et devant ce tableau de solitude et d'agonie, mis en scène à Bayreuth avec beaucoup d'art, l'orchestre déroule un admirable poème symphonique. Tout à coup le chant du pâtre s'anime, s'égaie ; il tressaille, il bondit. C'est le vaisseau d'Yseult. On ne voit pas le navire, mais on le suit dans la chanson du berger : il approche, il aborde. Invisible et souterrain, l'orchestre se débat, bondit et hurle de joie. Yseult paraît, Tristan se lève, et, presque sans une parole, chancelle, tombe et meurt. L'effet est foudroyant. La jeune femme se couche alors sur le corps de

Tristan. Peu à peu elle se relève, et de sa bouche frémissante s'exhale un chant d'extase incomparable. On retrouve ici les sereines beautés du second acte. L'hymne monte, monte toujours, un peu comme le cantique final de *Guillaume*, et l'amour, trop souvent physique et brutal dans le reste de l'ouvrage, se transfigure et se purifie par la mort.

VI

Nous touchons au dernier, ou au premier peut-être, des musiciens d'amour. Si M. Gounod (comme il le dit volontiers) a fait beaucoup par et pour l'amour, l'amour a tout fait pour lui. Nul sentiment ne l'a porté aussi haut. Aucun musicien n'a mieux chanté cette passion. *Faust*, *Roméo*, chefs-d'œuvre d'amour ; les stances de *Sapho*, le duo de Magali, deux pages d'amour, l'une sublime, l'autre charmante. Les messes, les oratorios même : *Rédemption*, *Mors et Vita*, respirent une tendresse mystique ; l'auteur de *Faust* et de *Roméo* pourrait prendre pour devise le mot de saint Augustin : *Ama et fac quod vis.* Du drame

de Gœthe, M. Gounod a retranché tout ce qui n'est pas l'amour; du drame de Shakspeare, il n'avait rien à retrancher, tout y étant amour.

Charles Nodier disait de l'amour physique « qu'il était extrêmement joli, mais que c'était un sujet sur lequel il ne fallait jamais écrire. » En musique, on ne s'en est point fait faute. Nous l'avons vu avec Wagner; nous l'allons voir avec M. Gounod. Mais celui-ci n'a jamais forcé la note; il l'a seulement donnée: exquise et nouvelle. Oui, nouvelle, car ce qu'il a dit, on ne l'avait pas dit encore, et, depuis, on n'a fait souvent que le répéter. Nulle part dans *Faust*, encore moins dans *Roméo*, n'éclate la brutalité de *Tristan*. La musique de M. Gounod va jusqu'au trouble des sens, mais pas jusqu'à leur délire; elle éveille le désir au lieu de l'exaspérer. Dans *Faust* même, à côté de la volupté, qui n'en pouvait être exclue, que de pudeur et de grâce réservée! Rappelons-nous la première rencontre, surtout la réponse de Marguerite: *Non, monsieur, je ne suis demoiselle ni belle*! Ce n'est pas ainsi que s'abordent Tristan et Yseult, poussés au bras l'un de l'autre par l'effet d'un désir irrésistible.

Même dans l'acte du jardin, pas une ombre de sensualité ne ternit la chasteté de la cavatine: *Salut, demeure chaste et pure*! Le jeune homme

s'est arrêté avec respect. Au moment de porter le trouble en cette maison, il en adore la paix et le silence. Il s'émeut à la pensée de cette innocence, oubliant qu'il vient la flétrir. A la pureté du sentiment répond la pureté de la musique, la beauté des lignes, du chant et de l'accompagnement. De même le premier récit de Marguerite sur une seule note rêveuse, puis la chanson du roi de Thulé, trahissent à peine un soupçon d'amour. Sur la chanson vieillotte et presque indifférente, les deux *apartés* passent comme d'involontaires rougeurs sur un front de quinze ans. Marguerite ignore encore le désir; elle n'est qu'étonnée. Sa chanson n'est pas troublée ; témoin la tranquille et naïve cadence : *Ses yeux se remplissaient de larmes.* Ici chaque phrase, si petite qu'elle soit, ajoute au charme d'un rôle que dépare seulement l'air des bijoux. Cette valse à fioritures, voilà, avec les couplets de Siebel, les deux légères taches de l'acte du jardin. Mais quel rôle que celui de Marguerite ! Que de nuances de sentiment ! *Me voilà toute seule* ! Rien que ce soupir exprime délicieusement la mélancolie de la solitude éprouvée pour la première fois. *Un bouquet, c'est de Siebel, sans doute... Pauvre garçon* ! Il est difficile à dire, ce : *Pauvre garçon*! difficile à laisser tomber avec douceur, avec reconnaissance;

mais aussi avec un hochement de tête, avec un sourire distrait, comme si déjà la pensée, l'amour surtout, était ailleurs. Encore un mouvement craintif dans la première phrase à Faust : *Ces bijoux ne sont pas à moi, laissez, laissez de grâce !* et puis l'âme de la jeune fille s'entr'ouve, s'épanouit. Tout le long du quatuor, de ce chef-d'œuvre scénique et musical, on suit chez Marguerite l'éclosion de l'amour. Tandis qu'elle fait à Faust la confidence de ses chagrins passés, sous la longue phrase : *Que de soins, hélas ! Que de peines !* un contre-chant de violoncelles descend avec une douceur infinie. *Mon cœur parle, écoute !* murmure Faust ; les voix se rapprochent comme les lèvres, et les mots : *Et pourtant, j'écoute !* ou plutôt les notes, disent que Marguerite ne résiste plus et va s'abandonner.

Nous voici au cœur même de l'œuvre, au duo. Il commence par une note unique et régulièrement répétée, procédé familier au compositeur. L'orchestre esquisse, essaie la mélodie que nous allons entendre, et, par une série d'entrelacs, revient à la note primitive. Alors monte des lèvres de Faust la fameuse phrase : *Laisse-moi, laisse-moi contempler ton visage !* Devant elle il faut avouer que nous sommes un peu comme devant les chants classiques, connus et admirés

dès l'enfance ; à peine démêlons-nous, depuis si longtemps que nous admirons, les raisons de notre admiration. Elle est parfaite, cette phrase : elle n'a pas une mesure, pas une note de trop ; la courbe en est irréprochable. C'est du Mozart avec plus de passion. Ce *laisse-moi*, répété, comme il élargit l'horizon, comme il verse la clarté sur le front de Marguerite. A ces mots, d'ailleurs déplacés : *Comme dans un nuage* (il ne faut pas ici de nuages), à ces mots, et malgré eux, tous les voiles se lèvent, et le regard de Faust monte avec sa voix. Puis les notes redescendent, et la mélodie en s'achevant semble doucement se poser. Marguerite à son tour reprend, et sous sa réponse un contre chant de flûte filtre comme un rayon de lune.

Voilà l'amour tel que l'a chanté Gounod : sans contrainte et sans mélange. Ici pas de couleur historique comme dans les *Huguenots*, pas de couleur locale comme dans l'*Africaine*. Rien qu'un petit jardin allemand, les arbres et les étoiles. Entre Faust et Marguerite, aucune arrière-pensée, aucune crainte ne vient s'interposer. Ils s'aiment simplement, complètement, et la fleur même qu'interroge la jeune fille lui répond qu'il faut aimer.

L'orchestre voltige ; il s'effeuille avec cette fleur

et sème les triolets comme les pétales légers. Faust s'anime, s'exalte dans une chaleureuse paraphrase du mot : aimer ; les harpes prennent leur vol, mais soudain résonne une note solitaire, une note de cor ; devant elle tout se tait, et seule elle se prolonge au milieu du silence. *D'une ardeur éternelle... Éternelle* ! répètent les deux voix unies, et chaque fois des accords mystérieux transforment l'harmonie sous cette seule parole. Alors commence une page idéale d'amour, on pourrait dire la page d'amour par excellence. Là est l'essence même du génie de M. Gounod. L'âme et les sens à la fois sont pris par des accents de volupté; tout l'être en éprouve un trouble délicieux, et reconnaît dans cette musique le mélange de sentiments et de sensations qui est l'amour. Faust chante le premier, d'une voix mâle : *Le bonheur silencieux verse les cieux dans nos deux âmes* ! Oh ! l'horrible poésie et l'affreux galimatias! Mais quelle musique ! quelle effusion et quel débordement de vie ! Marguerite répond tout bas, la tête cachée, chantant moins qu'elle ne murmure. Tout se fond dans l'orchestre où s'éparpillent quelques notes de harpes ; les autres instruments ondoient et flottent mollement. Marguerite n'a plus même la force de répéter son aveu ; l'orchestre le redit pour elle : *Parle....*

parle encore, soupire-t-elle, et son souffle meurt deux fois avant le mot : *mourir*, sur des notes qui semblent la musique même du baiser qu'elle reçoit et qu'elle rend.

Mais l'âme virginale n'est point encore assez troublée. La nature achèvera l'œuvre du démon et de l'homme. Quelle fin d'acte que celle-ci ! Ce n'est plus Elsa qui paraît entre les roses du balcon. Les regards de cette femme ont d'autres langueurs ; sa voix, d'autres appels. A l'orchestre d'abord, les notes se groupent lentement, et semblent pénétrer avec les rayons de la lune par la fenêtre qui s'entrouvre. L'accompagnement tremble, égal et doux. Dans la transparence des harmonies circulent des chants d'instruments divers : hautbois inquiets, cors mystérieux, flûtes d'argent. Des phrases montent et redescendent, des souffles naissent et meurent. De loin on entend la voix de Marguerite se poser sur ces mots : *L'oiseau chante*, s'épanouir sur ceux-ci : *L'air m'enivre*. Les mélodies s'effleurent entre elles ; le mouvement s'accélère et les sonorités se fortifient. *Il t'aime*, s'écrie Marguerite. Tout l'orchestre alors se soulève, et par une explosion triomphale annonce le dénoûment.

Plus à plaindre que Roméo et Juliette, Faust et Marguerite ne chantent qu'un seul duo d'a-

mour, du moins d'amour heureux. Après la scène du jardin, ils ne se retrouvent que dans la prison. Chez la pauvre captive, la passion est morte, tuée par les épreuves de l'âme et du corps, par l'abandon et la misère. Marguerite n'a gardé que le souvenir et comme le fantôme, encore gracieux, de son amour. Ici, toute sensualité devait disparaître et disparaît en effet. La souffrance a tout racheté, l'ombre sacrée de la mort est déjà sur Marguerite. A la voix du bien-aimé elle s'éveille. Avec quelle tendresse encore, et quelle confiance! Comme la pauvre enfant se blottit contre ce cœur qui l'a trahie! De l'amour elle ne se rappelle plus les voluptés, mais la pudeur, le premier trouble, et cet abord de Faust qui l'avait tout interdite. Voici pourtant de plus brûlantes réminiscences... *Le jardin charmant, parfumé de myrtes et de roses.* Aussi Marguerite hésite et l'orchestre redit pour elle la phrase d'autrefois. Encore cette phrase s'achève-t-elle autrement que naguère, sans la dégradation chromatique, sans la défaillance délicieuse qui jadis la faisait moins pure. Elle finit ici plus chaste, et n'est plus que la traduction du mot tendre de Goethe: « Reste! J'aime tant à demeurer où tu demeures. »

Quant à l'épilogue admirable de *Faust*: « Anges purs », il n'appartient qu'à Dieu; mais, après la

mort de Marguerite, après l'appel des anges, le chœur céleste est amené par la phrase d'orchestre qui termine l'acte du jardin, et cette phrase, reparaissant une dernière fois, relie ainsi deux grands amours : celui qui faillit perdre Marguerite et celui qui l'a sauvée.

Plus encore que par *Faust*, M. Gounod devait être tenté par *Roméo et Juliette*, autre drame d'amour et drame d'un autre amour. Trois duos, voilà tout *Roméo*. D'une passion constante, le musicien a noté les trois étapes progressives; il a écrit le duo de fiançailles, le duo d'hymen et le duo de mort.

Roméo débute admirablement par une fresque de couleur sobre et de grand caractère, le prologue. Mais sur cette fresque, quel doux rayon : « Juliette parut et Roméo l'aima! » Le rideau à peine baissé, ce n'est plus un rayon, c'est un flot de lumière qui jaillit de l'orchestre. Les instruments à cordes exposent pour la première fois la phrase qui sera l'âme du drame, et l'âme immortelle, car, après avoir plané sur le lit nuptial des deux époux, elle s'envolera de leur tombeau.

Cette phrase ne ressemble en rien au motif d'amour de *Tristan*. Elle enveloppe au lieu d'étreindre et d'étouffer; profondément tendre, en nous pénétrant elle ne nous déchire pas. Elle est

aussi de bien plus longue haleine. L'autre est moins une phrase qu'une ébauche mélodique et comme une poussée brutale de passion. Cela n'empêche que l'amour, dans *Roméo*, commence, ainsi que dans *Tristan*, par « le coup de foudre » ; et ce coup de foudre, il faut l'avouer, n'est que faiblement rendu par l'exclamation de Roméo : « O trésor digne des cieux! » surtout par la cadence qui suit : « Je ne connaissais pas la beauté véritable ». Je n'aime guère non plus l'entrée évaporée de Juliette, et ses vocalises, et la valse douteuse accordée à la cantatrice, au mépris du personnage qu'elle représente.

Charmant, au contraire, le double madrigal : « Ange adorable! » Notons la différence entre cette première rencontre et celle de Faust avec Marguerite. A l'appel d'un inconnu, Marguerite répond à peine; elle rougit et passe son chemin. Juliette, au contraire, écoute; elle laisse Roméo, un inconnu aussi, lui parler à l'oreille. Puis elle répond, et par une phrase semblable, avec une semblable courtoisie; elle ne marque ni trouble ni honte. Alors s'engage un dialogue gracieux, non sans une pointe de coquetterie et de préciosité. Il y a là, à propos d'un baiser reçu et gardé, des « concetti » dans le goût de l'époque, heureusement rendus par le contour alambiqué

de la musique et l'enlacement des deux voix. Et puis, chez Juliette, à son tour, le coup de foudre, mais cette fois fortement exprimé par la musique, et frappant à jamais cette âme qui vient de se donner et ne se reprendra plus. « Si je ne puis être à lui, que le cercueil soit mon lit nuptial ». Sombre et belle musique, à l'accent farouche, martelée sur quelques notes qui descendent vers la tombe, tandis que l'orchestre répète obstinément la même plainte, la même menace. Pour Juliette, cette adorable enfant dont un seul mot d'amour a fait une femme héroïque, on entrevoit déjà la douleur et la mort. Les parents, comme le dira plus tard Roméo, les parents ont tous des entrailles de pierre. A Vérone, au temps des Capulets, ils disaient déjà comme au temps de Molière : « J'entends marier ma fille pour moi et non pour elle. » Ils le disent encore.

L'acte devrait finir par le serment de Juliette et non par une reprise du bal, qui gâte un peu l'effet dramatique, et je ne voudrais pas non plus d'entr'acte ici, ou presque pas. J'aimerais voir tout de suite le balcon de Juliette, et passer de la fête à la solitude, à la nuit, à l'amour.

Le second acte est à lui seul un chef-d'œuvre. Il ne s'enferme pas dans un plan régulier. Il commence en dialogue, en causerie, où la tonalité,

le mouvement, le rythme, varient continuellement, avec une pleine liberté, selon les nuances les plus délicates du sentiment. A la fin seulement, l'entretien s'achève en duo concertant. Malgré cette indépendance, rien de décousu ; tout se tient et s'enchaîne. L'acte entier coule et chante comme un ruisseau.

Il fait nuit ; des souffles passent sur le jardin avec une berceuse d'orchestre qui semble le murmure des arbres. Roméo guette sous le balcon. Ses amis le cherchent, et leurs voix qu'on entend à peine redoublent le mystère dont le jeune homme s'environne. La cavatine : « Ah ! lève-toi, soleil ! » est analogue, sans être identique, à celle de *Faust :* « Salut, demeure chaste et pure. » Des deux morceaux, la forme est à peu près la même, mais non le fond. Roméo peut sans crainte et sans remords expliquer son loyal amour. Il ignore le trouble « qui *fit* hésiter Faust au seuil de Marguerite ; » aussi commence-t-il avec franchise un air qui s'achève par un grand cri de passion. Puis deux accords de harpes perlent discrètement, et Juliette paraît à son balcon. Elle s'y accoude rêveuse, mais non troublée. Des syncopes d'orchestre trahissent à peine les battements de son cœur. Roméo l'appelle, et tout de suite, avec une fierté douce : « Qui m'écoute? » dit-elle, « et

surprend mes secrets dans l'ombre de la nuit? » Cette courte phrase, à elle seule, est exquise. Exquise encore la phrase, ou plutôt exquise toutes les phrases qui suivent. Mille sentiments passent sur l'âme de Juliette, sur cette âme plus complexe que celle de la simple Gretchen. Dans toute la période comprise entre ce vers : « Ah ! tu sais que la nuit te cache mon visage, » et ceux-ci : « Mais accuse la nuit, dont le voile indiscret A trahi le mystère, » Juliette se révèle tout entière, moins avancée en âge, mais plus avancée en sagesse que Marguerite. Sans rien savoir de l'amour, elle en devine tout : la fragilité probable, et jusqu'à la honte possible. Elle aime Roméo de toutes les forces de son être. Elle le lui déclare avec plus de franchise encore que d'embarras ; mais en retour de cet amour complet, éternel, elle veut le même amour. Elle n'exige pas de serment, pas d'appel à ces astres changeants qui l'écoutent, mais une parole seulement, sérieuse et loyale. Chez cette parfaite créature, la prescience, l'intuition de la femme n'a point terni la pureté de la vierge. Sa précoce vertu garde la candeur de l'innocence. Elle ne veut même pas que l'aveu de son amour à elle et la flatterie de cet amour obligent Roméo ; il lui faut un cœur libre, et tout entier. S'il ne se donne pour jamais, elle ne se plaindra

pas ; elle souffrira et mourra seule. Mais Roméo ne songe guère à se refuser. Avec quelle chaleur il répond : *Ah! je te l'ai dit, je t'adore!* Quel redoublement de passion à ces mots : *Dispose en reine, dispose de ma vie!* Dans cette péroraison éperdue, où les notes des harpes pleuvent comme les étoiles dans la nuit d'été. Elle passe, la nuit des fiançailles ; dans la maison, l'on appelle Juliette. Alors les deux voix s'unissent pour un adieu d'une langueur, d'une souffrance délicieuse ; chaque note semble s'attarder et retenir l'instant qui fuit. Juliette s'éloigne et revient encore. Elle disparaît enfin, sa lampe s'éteint, et de nouveau s'élève la phrase d'orchestre par laquelle a commencé l'acte. Roméo, du geste et de la voix, adresse à sa fiancée un dernier baiser, une suprême bénédiction d'amour. Elle ne rouvrira plus sa fenêtre comme Marguerite ; elle ne livrera point aux influences de la nuit une âme troublée. Dans ce jardin, la nature se tait et sommeille ; les fleurs n'ont point de dangereux parfums, le démon n'est pas là. *Repose en paix, sommeille*, murmure Roméo, et Juliette s'endort, et ses yeux se ferment quand s'éteint sous le feuillage le dernier adieu du bien-aimé.

Après le duo des fiançailles, le duo nuptial ; après les mutuelles promesses, la possession réci-

proque et les communes extases. Une des grandes qualités de cet autre duo, c'est qu'il n'est pas trop long. A l'inverse du duo de *Tristan,* il ne pèche par aucun excès : ni de sentiment, ni de durée. Et cependant il ne manque ni de développement ni de passion. *Je t'aime, ò Roméo!* dit Juliette, *je t'aime, ò mon époux !* Elle accentue avec solennité ce nom dont elle voulut avoir le droit de nommer Roméo avant de lui appartenir. Pour tous deux, enlacés dans l'ombre, la nuit s'écoule, les heures se succèdent, pareilles. Un accompagnement ininterrompu, presque monotone, berce le chant nuptial que les époux murmurent ensemble. Au-dessus des accords réguliers, les phrases s'enchaînent, se répondent, et ce double nocturne exprime, non plus l'inquiétude, le trouble du désir, mais l'apaisement et la langueur de la tendresse satisfaite.

Voici que l'alouette chante, et vainement Juliette d'abord, puis Roméo, veulent ne reconnaître dans son chant que celui du rossignol. Que dire de la phrase célèbre, presque aussi célèbre maintenant par M. Gounod que par Shakspeare : *Non, non, ce n'est pas le jour !* Des phrases comme celle-ci montrent l'originalité de l'inspiration du maître. On trouve chez de plus grands, chez les plus grands, des beautés différentes, supérieures

même; des beautés semblables, non pas. Où avions-nous entendu dans *Orphée*, dans *Don Juan*, dans *Fidelio*, de tels accents d'amour, ou plutôt les accents de cet amour, que notre jeunesse a salué avec enthousiasme, parce qu'elle a reconnu en lui son amour? Où avions-nous entendu, où avions-nous pour ainsi dire vu monter l'aurore comme dans la superbe progression : *Vois ces rayons jaloux !* Voilà ce qui fait la force et la gloire de l'art contemporain : c'est son effet immédiat et sa puissance actuelle ; c'est qu'il habite parmi nous, plein de grâce et de vérité. Quelle lutte ici de l'amour avec la lumière, avec les voix matinales qui vont le mettre en fuite ! Quelle négation toujours plus passionnée, et des rayons du jour et des chants de l'oiseau ! Quelle révolte contre le temps, contre l'heure qui passe, dans l'explosion de l'orchestre qui rejette Juliette aux bras de Roméo ! Puis, quand l'aube a triomphé, quel pressentiment de l'avenir, quel demi-sourire mélancolique dans la phrase délicieuse : *Un jour il sera doux à notre amour fidèle, De se ressouvenir de ses tourments passés!* réponse consolante de Shakspeare au mot amer de Dante, que nous rappelait naguère la fin désolée du duo de *Lohengrin* !

Voici enfin le troisième, le dernier duo d'amour, et d'amour dans la mort, d'où il tire une

suprême grandeur. Cet amour ne s'interrompra qu'un instant, pour renaître et ne plus mourir. « Nous nous en allons, a dit Lamennais, vers notre vraie patrie... Mais, à l'entrée, il y a un passage où deux ne sauraient marcher de front, et où l'on cesse un moment de se voir ; c'est là tout. » Ce passage, Roméo le franchit sans peur. Il entre d'un pas assuré dans le caveau funèbre ; il le salue d'une voix fière. L'idée de survivre à Juliette ne l'a même pas effleuré. Il ne veut que donner un baiser à ce corps charmant, avant d'en rejoindre l'âme plus charmante encore. *O ma femme!* s'écrie-t-il, et de la même phrase dont il l'enveloppait vivante, éperdue d'amour, il semble étreindre sa dépouille et son ombre. Cependant la vie monte peu à peu au cœur de Juliette ; au cœur de Roméo, l'épouvante et la joie. Et l'amour en même temps que la vie ressaisit l'âme de la jeune femme, et les mélodies anciennes se réveillent en foule. Encore un dernier chant de Roméo : *Console-toi, pauvre âme !* épuré, pacifié par l'approche de la mort, et terminé par un grand coup d'aile. Puis, comme à la fin de *Faust*, la réminiscence d'autrefois : *Non, ce n'est pas le jour.* — Si ! cette fois encore, comme après le duo d'hyménée, quand chantait l'alouette, c'est bien le

jour qui se lève, mais le jour éternel, que salue avec une douceur infinie une dernière reprise du motif d'amour.

Du seuil de ce double tombeau, qu'on regarde maintenant en arrière. Qu'on pense à l'héroïsme d'Alceste, à la douleur d'Orphée, au dévoûment de Léonore ; on mesurera d'un coup d'œil le chemin parcouru. On comprendra que sur le front du musicien de *Faust* et de *Roméo* brille un rayon nouveau de jeunesse et d'amour. A l'entrée de sa demeure, une main amie a représenté la blanche théorie de ses héroïnes. Les douces gardiennes veillent au seuil de la maison. Et quand le maître passe, Marguerite arrête son rouet, Juliette n'écoute plus le rossignol ; elles regardent en souriant, et se disent entre elles tout bas : Voilà peut-être celui qui nous a le mieux comprises et qui nous a le plus aimées.

CHAPITRE IV

L'Héroïsme dans la Musique.

Après nous avoir parlé de Dieu, de la nature et de l'amour, ou plutôt après les avoir chantés tous trois, il semble que la musique n'ait plus rien à nous dire. Pourtant elle nous rappelle encore, parce qu'il reste en nous un sentiment, ou mieux un ordre de sentiments, dont elle garde, peut-être plus que les autres arts, l'interprétation privilégiée. C'est l'héroïsme. Sur cette haute région de notre âme, les pires détracteurs de la musique n'en ont jamais contesté ni calomnié l'influence. Après avoir écrit contre la musique tant de pages impertinentes ou injustes ; après l'avoir maudite comme magicienne et sorcière, ennemie de toute activité et de toute liberté morale, ils se sont repentis et rétractés. Ils n'ont pu refuser leur hommage à la vierge guerrière, inspiratrice du courage, ouvrière de victoire, gardienne ou vengeresse de la patrie. Devant la musique héroïque,

un de Laprade même s'est incliné, se souvenant de Tyrtée et de Rouget de l'Isle.

Nous rappellerons, nous, bien d'autres souvenirs, et ce mot si grand d'héroïsme, nous tenterons de le grandir encore. L'héroïsme dans la musique, ce sera la valeur militaire d'abord, mais non pas celle-là seulement. Nos héros ne se distingueront pas uniquement par des succès extraordinaires à la guerre, mais par la force de caractère, la grandeur d'âme, par tout ce qu'on appelle, au plus noble sens du mot, la vertu. La guerre est la plus brillante, mais non l'unique école de l'héroïsme. La sœur de charité qui se jeta naguère au-devant d'un chien enragé et lui livra ses deux poings pour sauver les enfants confiés à sa garde, égala les plus grands capitaines, et la marche funèbre de Beethoven aurait pu se jouer devant son cercueil. Il y a plus: l'héroïsme n'exige ni le sang ni la mort; toutes les victimes ne tombent pas, et des sacrifices sublimes se consomment chaque jour dans le secret de consciences inconnues. Ainsi compris, l'héroïsme s'étend; il occupe notre âme tout entière. Aussi l'associerons-nous, par un retour sur nos études précédentes, à la religion, à la nature, à l'amour, et des trois sentiments, il apparaîtra comme le paroxysme et la fleur éclatante. Enfin,

sans plus y rien mêler, sans même le qualifier, de peur de le restreindre, nous envisagerons l'héroïsme pur, l'héroïsme en soi, c'est-à-dire un état supérieur de notre âme : la conscience tantôt grave, tantôt exaltée de notre force et de notre liberté. Ainsi, de la forme de l'héroïsme la plus extérieure et la plus sensible, en nous repliant sur nous-mêmes, nous pénétrerons jusqu'au théâtre intime des luttes purement morales et des silencieuses victoires.

I

La guerre est naturelle. Est-elle également divine ? Des hommes d'action l'ont proclamé : témoin le maréchal de Moltke ; des hommes de pensée le soutiennent aussi, depuis Joseph de Maistre jusqu'à M. E.-M. de Vogüé. La guerre, a dit le soldat allemand, entretient chez les hommes tous les grands, les nobles sentiments : « l'honneur, le désintéressement, la vertu, le courage ; elle les empêche de tomber dans le plus hideux matérialisme. » « Si par impossible, écrit à son tour notre éminent compatriote, une fraction de la société humaine, mettons tout l'occident civilisé, parvenait à suspendre l'effet de

cette loi, des races plus instinctives se chargeraient de l'appliquer contre nous ; ces races donneraient raison à la nature contre la raison humaine. »

Étranges doctrines ! — La guerre, dites-vous, entretient le courage. Mais tous les fléaux humains l'entretiennent également. La pauvreté et la faim provoquent l'aumône ; les épidémies font l'honneur des médecins et des garde-malades. Est-il donc heureux qu'il y ait des affamés et des cholériques ? Non. La guerre, comme la souffrance, comme la mort, dont elle est une des grandes pourvoyeuses, est une loi jusqu'à présent nécessaire, mais détestable, et d'une nécessité que l'avenir, il est permis de l'espérer, finira peut-être par abolir. En tout cas, et tant qu'elle nous régit, c'est une loi de misère et de rigueur ; les vertus qu'elle enfante ne sauraient la consacrer, ni l'absoudre ; à peine si elles en consolent, et le jour où les races instinctives, autrement dit inférieures, écraseraient l'occident comme le roseau de Pascal, le roseau n'en continuerait pas moins d'avoir raison contre l'instinct, même victorieux.

Il n'importe d'ailleurs ici que la guerre soit bonne ou mauvaise. Elle existe, et peut-être est-ce pour en voiler l'horreur que la musique lui fut et lui sera toujours unie. La musique est plus

naturelle et plus nécessaire encore au combat qu'à la religion et à l'amour. Il est plus facile aux hommes de prier ou d'aimer que de s'entre-tuer en silence. Chez les animaux, les oiseaux surtout, mais chez certains quadrupèdes aussi, voire chez d'humbles bestioles, l'araignée ou le grillon, la colère autant que l'amour provoque le chant. L'homme enfin, sauvage ou civilisé, s'est toujours excité au combat par la musique. C'est à grand bruit que Gédéon défit les Madianites, et l'on n'aurait jamais pris Jéricho sans trompettes. Les sons ont la vertu de fortifier notre âme et de l'élever au-dessus du danger. Les enfants chantent dans les ténèbres pour couvrir de leur petite voix les voix terribles du silence. Les chevaux eux-mêmes hennissent et se cabrent au son des clairons et des tambours. Double et mystérieux pouvoir de la musique : elle apaise et elle excite ; elle endort la souffrance et réveille le courage ; elle couronne les fronts qu'elle aime de pavots ou de lauriers.

Nul autre art, sauf la poésie et l'éloquence, n'inspire et n'exprime ainsi l'héroïsme. Une statue, un édifice ne provoqueront jamais l'enthousiasme guerrier ; un tableau n'entraînera point une armée. Les animaux, dont nous parlions plus haut, ne se montrent sensibles qu'à la

seule musique. Et sur eux, sur le cheval, par exemple, notez que ce n'est pas le bruit qui fait impression, mais bien la musique, c'est-à-dire le bruit réglé et modifié par certaines lois. Or, il semble que de ces lois, la plus nécessaire à l'expression comme à la suggestion du sentiment belliqueux, celle qui nous le fait le plus sûrement éprouver ou reconnaître, ce soit le rythme. L'héroïsme en musique est une question de rythme plus encore que de mélodie, d'harmonie ou d'instrumentation. Certes il y a des instruments plutôt guerriers, comme d'autres plutôt religieux, amoureux ou pittoresques. Ainsi l'orgue ne se prête qu'à la prière ; le hautbois et le cor nous parlent des champs et des forêts, et ce sont les violoncelles qui répondent aux soupirs amoureux de Raoul et de Valentine, de Juliette et de Roméo. De même la trompette est l'instrument belliqueux par excellence. Et pourtant la musique héroïque sait au besoin s'en passer et par le rythme seul évoquer des idées martiales : écoutez la chanson de Claire dans *Egmont*, ou, dans le finale de la symphonie *héroïque*, la fameuse gamme montante des violons ; il n'y a pas là de trompettes. Le rythme, au contraire, est indispensable à l'héroïsme musical. Toute musique de guerre est rythmée, depuis la charge ou la retraite jusqu'à

la Marseillaise; du chœur de *Judas Macchabée* à la *Chevauchée des Walkyries*. Prenez dans notre art les plus belles pages d'amour, de piété, prenez aussi les plus beaux paysages, vous en verrez la beauté consister presque toujours dans l'harmonie, la mélodie ou l'orchestration; dans le rythme, presque jamais. Mais revenez aux pages guerrières, la puissance rythmique aussitôt reparaît et s'impose à l'oreille la moins exercée. On mènerait des conscrits au feu rien qu'en battant du tambour, un instrument qui n'a que le rythme, et un enfant reconnaîtra de suite que vous lui jouez une marche, sur la table, avec vos doigts.

Une marche! L'héroïsme militaire n'est pas autre chose que la marche de tout notre être au danger, à la mort s'il le faut, et la musique n'est si merveilleusement propre à traduire ou à provoquer ce mouvement sublime, que parce qu'elle est elle-même mouvement. Elle pourrait dire comme Hernani: « Je suis une force qui va. » De cette force à la fois mobile et motrice, la double nature physique et esthétique a été étudiée de très près dans un intéressant ouvrage anglais: *le Pouvoir du son*[1]. « Autant qu'une chose peut être suggérée par une autre, écrit M. Gurney, le

1. *The Power of sound*, by Edmund Gurney (London; Smith, Elder and C°; 1880).

mouvement physique est continuellement suggéré par la mélodie. » L'auteur constate ici une différence caractéristique entre la mélodie et les conceptions abstraites de notre esprit. La mélodie nous produit, dit-il, un effet que ne produisent jamais, par exemple, les idées de hauteur, de poids ou de force. Non seulement la mélodie nous donne l'impression du mouvement ; mais elle nous invite, nous excite à nous mouvoir. Les idées énumérées plus haut se sont bien formées, comme l'idée de mélodie, dans le domaine de l'expérience physique, mais habituellement nous nous représentons la hauteur d'une tour sans penser à en faire l'ascension ; son poids, sans réfléchir à sa chute sur notre tête. Dans la mélodie, au contraire, se trouve toujours impliqué quelque chose de plus que la représentation du mouvement : l'impulsion au mouvement même, et c'est cette impulsion qui fait marcher ou danser au son de la musique les enfants, les sauvages et les animaux.

La musique est le seul art où le mouvement s'allie à la force. Dans l'architecture, la sculpture ou la peinture, la force existe ; elle y a même certains avantages : elle y est palpable et visible, mais elle y est immobile aussi, et cette immobilité fait que l'œuvre sculptée, bâtie ou peinte aura tou-

jours moins de vie que l'œuvre sonore. Voyez des bataillons défiler sur une toile ; puis écoutez la *Marseillaise*, et des deux armées dites laquelle marche le mieux.

Les Grecs avaient senti l'étroitesse du rapport entre le rythme et l'expression des sentiments que M. Gevaërt appelle quelque part « les sentiments élevés, prenant leur source dans la conscience morale de l'individu : religion, héroïsme, souffrance noblement endurée. » A la traduction de tels sentiments, ils avaient affecté particulièrement les rythmes binaires. Les modernes ont fait de même souvent, et plus d'une page héroïque est rythmée à deux ou à quatre temps. La mesure à cinq temps avait toutefois elle aussi dans l'antiquité l'ἦθος héroïque ; elle est délaissée aujourd'hui, bien qu'elle ait quelquefois encore fait preuve de bravoure : témoin la coda de l'air de la *Dame blanche : Viens gentille dame*, et surtout le chant national du pays basque : *Guernica arbol.*

Les chants nationaux ! Là est la source de la musique héroïque[1]. Nous le disions plus haut,

1. Voir à ce sujet deux ouvrages auxquels nous avons beaucoup emprunté : l'*Histoire de la musique militaire*, par E. Neukomm, et *l'Essai historique sur les chants militaires des Français*, par Kastner.

la musique de guerre remonte aussi haut que la guerre elle-même. Josèphe rapporte que Salomon fit établir 200,000 trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné, et 40,000 instruments divers, tels que harpes, psaltérions et autres. En Grèce, Tyrtée fut nommé général des troupes lacédémoniennes parce qu'il jouait bien de la flûte.

Chez les Barbares : Gaulois, Francs, Germains, la musique de guerre commença par être seulement un cri sauvage. Cette clameur, que Tacite appelait *barritus*, devint peu à peu un chant, le *bardit*, interprété par les bardes ou scaldes. « Nous sourirons quand il faudra mourir », chante le barde des *Martyrs*, et les guerriers de l'Armorique allaient au combat en célébrant le vin, le soleil, la danse, la bataille et le glaive bleu qui aime le meurtre.

Tout notre moyen âge abonde en chants de guerre. L'un des plus célèbres n'est autre que la *Chanson de Roland*, qui fut, selon l'expression de Kastner, la *Marseillaise* de la chevalerie.

A l'idée de courage se mêlèrent peu à peu des pensées de dévotion et d'amour. *Kyrie eleison*, chantait la foule derrière saint Bernard prêchant la croisade; à genoux sur la plage d'Aigues-Mortes, l'armée de saint Louis entonna le *Veni*

creator, et peut-être plus d'un soldat de vingt ans murmurait-il, en s'embarquant, le tendre refrain du trouvère :

> Chacun pleure sa terre et son païs,
> Quant il se part de ses coraux amis ;
> Mès nul partir, sachiez quoi qu'on vous die,
> N'est dolereux, que d'ami et d'amie.

Notons ce passager accent de mélancolie. Il va disparaître pour longtemps et ne se retrouvera plus que de nos jours, dans la chanson de la reine Hortense : *Partant pour la Syrie*, ou dans une page admirable de Boïeldieu (*les Deux nuits*) : les stances des ménestrels.

Quand vient la renaissance, reîtres et aventuriers célèbrent à l'envi les victoires de Louis XII et de François I[er] par des chants tantôt sérieux, tantôt joyeux ou gaillards. La célèbre chanson du *Franc archer* est un type de ce dernier genre ; de même la chanson de l'*Homme armé*, que rappellerait un peu la célèbre romance : *Grenadier, que tu m'affliges* ! A côté de la veine héroïque, c'est la veine militaire. Elle a persisté jusqu'à notre époque, donnant au genre français de l'opéra-comique une teinte à demi touchante, à demi vulgaire, un accent de chauvinisme bourgeois. De là, viennent les grands

airs de soldat et de marin, les descriptions de combat sur terre et sur mer : *Ah! quel plaisir d'être soldat*! *Partons, la mer est belle*! *C'est la corvette fraîche et coquette*, et : *Salut à la France*! et *Vive le vin, l'amour et tabac*! jusqu'au : *J'aime les militaires, j'aime !* de la *Grande-Duchesse*, si plaisamment imité du finale de la symphonie en *la*.

La musique militaire proprement dite commença d'être organisée par Louis XIII. Louis XIV, Louis XV la favorisèrent beaucoup. Le maréchal de Saxe voulait qu'elle accompagnât non-seulement les combats, mais les manœuvres stratégiques. « On ne doit jamais, écrivait-il dans ses *Mémoires*, manquer de faire travailler les soldats en cadence au son des tambours et des instruments de guerre. Les sons ont une secrète puissance sur nous, qui dispose nos organes aux exercices du corps et les facilite. »

A cette époque parurent plusieurs marches célèbres, entre autres celle de Dessau, dont Meyerbeer devait plus tard tirer parti dans l'*Étoile du Nord*. Alors aussi passa d'Allemagne en France l'usage de faire jouer les orchestres militaires dans les endroits publics.

Mais c'est de la Révolution que date vraiment l'éclosion, ou l'explosion de la musique héroïque.

Notre Conservatoire est d'origine militaire : il fut formé par Sarrette, capitaine de la garde nationale et excellent musicien, avec quarante-cinq instrumentistes du dépôt des gardes françaises, pour la plupart enfants de troupe de ce corps. Enfin elle est d'origine militaire aussi, cette *Marseillaise*, œuvre d'un soldat, que des soldats se chargèrent d'enseigner au monde. Et le monde a été bouleversé par elle. A son souffle se sont allumées les guerres sacrées, mais aussi les stupides émeutes et les révolutions atroces. Patronne de l'héroïsme, elle l'a été du crime. Par elle le jour de honte, après le jour de gloire, est arrivé, et la vierge, armée pour courir aux frontières, a traîné dans le ruisseau, comme une fille. N'importe ; les pires excès de la *Marseillaise* ne l'ont pas déshonorée sans retour. Qu'elle répudie de hideuses alliances et aussitôt elle se purifie ; ceux-là mêmes qu'elle a mis en deuil lui pardonnent, et sur les marches des trônes qu'elle a ébranlés, on a vu les rois l'écouter debout et le front découvert.

C'est que, malgré ses flétrissures, elle est de naissance divine. Aussi bien, dans l'intention de Rouget de l'Isle, un royaliste emprisonné par la Terreur et sauvé par le 9 thermidor, la *Marseillaise* n'était pas révolutionnaire, mais patriotique.

C'est contre l'étranger seulement qu'elle appelait aux armes.

On sait comment elle fut composée. Rouget de l'Isle, capitaine du génie, tenait garnison à Strasbourg en 1792, quand la guerre fut déclarée par la France à l'empereur d'Autriche et au roi de Prusse. La déclaration fut connue à Strasbourg le 25 avril et célébrée par une fête publique. Le soir, Dietrich, maire de la ville, offrit un grand dîner aux plus marquants de ses concitoyens et c'est après ce banquet patriotique que Rouget de l'Isle, rentré chez lui, composa d'une seule traite, dans un accès d'enthousiasme, le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*. L'hymne fut arrangé aussitôt pour les orchestres militaires et joué dès la fin d'avril à Strasbourg. En juin, il produisit à Marseille un effet prodigieux. Les volontaires qui partaient pour Paris l'apprirent aussitôt; ils le chantèrent en entrant dans la ville ; ils le chantèrent hélas ! aussi le 10 août, et c'est d'eux que lui vint le nom de *Marseillaise*. Mais le nom primitif vaut mieux; il est plus conforme à l'origine de l'hymne français et, je l'espère, à ses destinées[1].

1. Pour tout ce qui concerne *la Marseillaise* et Rouget de l'Isle, voir le très érudit ouvrage de M. Julien Tiersot : *Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie*. (Ch. Delagrave).

De tous les chants nationaux, la *Marseillaise* est le plus héroïque. A côté de la *Marseillaise*, *Partant pour la Syrie* a l'air d'une complainte et l'*Hymne des Girondins*, d'un refrain de faubourg. Quant aux chants étrangers, pour le mouvement et l'allure guerrière, aucun d'eux n'approche de la *Marseillaise*. Nous les entendîmes tous autrefois, devant Barcelone, où s'étaient rencontrés les vaisseaux de l'Europe entière. Tous planaient sur la mer paisible, dans le bleu des matins d'été : Dieu sauve la Reine! Dieu garde l'Empereur! Dieu protège le tsar! Tous lents, tous calmes, ils priaient tous, et dans leur pieux et pacifique concert, seule notre *Marseillaise* appelait aux armes sans invoquer Dieu. Je me souviens qu'alors elle nous parut un peu impie, et que pour les jours de paix nous eussions souhaité peut-être un moins farouche refrain. Mais aux jours de guerre, aux jours de gloire, il n'en est pas de plus entraînant.

A quoi tient l'héroïsme de la *Marseillaise*? — Au rythme, et notamment à une particularité du rythme : le départ en levant, c'est-à-dire l'élan pris du temps faible pour retomber sur le temps fort : *Allons*, *enfans de la patrie* ! *Aux armes*, *citoyens* ! Rappelez-vous comment le coup porte sur : *enfans* et sur : *aux armes*. Toute

l'impulsion du morceau tient à cet *ictus* rythmique. Les rythmes de ce genre, appelés anacrousiques, (qui frappent en levant), caractérisent presque toute musique héroïque. Le *Chant du départ* lui aussi : *La Victoire, en chantant....* frappe en levant sur la seconde syllabe du mot : *Victoire*; mais les deux premières notes, les trois premières même, descendent au lieu de monter comme dans la *Marseillaise*, et l'effet en est diminué d'autant. Autres exemples de mélodies héroïques et pareillement rythmées : les couplets de Claire : *Egmont prend sa lance* ; la phrase célèbre du finale de la *Symphonie héroïque*; le finale des *Huguenots: Pour cette cause sainte*; celui de *Guillaume Tell : Si parmi nous il est des traîtres ; la Chevauchée des Walkyries*. Les anciens n'ignoraient pas les rythmes de cette espèces et leur reconnaissaient le privilège d'exprimer la hardiesse. L'anapeste était de ceux-là. C'était le rythme des chants guerriers que Tyrtée composa pour la jeunesse de Lacédémone, et, par une étonnante correspondance, c'est encore le rythme de la *Marseillaise*. Ainsi à trente siècles de distance, deux grands cœurs ont battu pareillement pour la patrie et pour la liberté.

Dans l'ordre de l'héroïsme purement guerrier, je ne connais qu'une page égale, supérieure

même à la *Marseillaise*, sinon par l'âme, au moins par l'art : c'est la *Marche hongroise* de Berlioz, dans la *Damnation de Faust*, la plus belle symphonie descriptive qu'ait peut-être inspirée la guerre[1]. La guerre est là dans toute sa gloire, avec ses pompes éclatantes, les casques au soleil et les drapeaux au vent. Les troupes défilent d'abord : des triolets nerveux, un petit thème pimpant, que relèvent les *pizzicati* chers à Berlioz, marquent le pas des bataillons. Ici encore on retrouve le rythme analysé plus haut : le départ en levant. Bientôt commence une admirable progression symphonique. Ils passent, les héros, par centaines, par milliers ; les régiments s'entassent dans la plaine immense, et voici la bataille engagée. Régulièrement, entre les coups de grosse caisse, reviennent les triolets caractéristiques sur le fond sombre des trémolos ; ils s'appellent, se cherchent les uns les autres. Puis un autre thème éclate ; des gammes de trombones passent comme des volées de mitraille. Si jamais on a pu dire d'un morceau qu'il marche, qu'il est lancé, c'est bien de celui-là. Les masses instrumentales s'attaquent et se repous-

1. Est-il besoin de rappeler que le thème de cette marche est le thème national de Racocsy ?

sent ; les triolets obstinés livrent des assauts furieux ; enfin cette fumée sonore s'éclaircit et laisse reparaître vainqueur, hurlant à plein orchestre, le motif du début. *Comme il sonna la charge il sonne la victoire*, et s'achève dans la folie du triomphe.

En nulle autre page de musique on ne saurait mieux étudier que dans les précédentes l'héroïsme purement guerrier, l'héroïsme, pour ainsi dire, à l'état simple. Combinons-le maintenant avec les trois sentiments analysés précédemment, et sous l'influence de l'amour, de la nature et de la religion, nous le verrons prendre des aspects nouveaux.

II

Les exemples d'amour héroïque sont nombreux. Alceste, Léonore, Valentine, Sieglinde, Brunnhilde, autant d'héroïnes d'amour. Mais nous en choisirons une plus modeste et plus cachée. Elle ne porte, celle-là, ni le diadème, ni le casque, ni le chaperon de velours. Au lieu du sceptre ou de la lance, elle ne tient à la main qu'un écheveau de laine : c'est la Claire de Beethoven, la vaillante petite Flamande, la gentille amie d'Egmont. En ses deux couplets, quelle charmante bravoure de

femme, quelle intrépidité d'amour! Beethoven a su proportionner ici le sentiment au personnage. L'héroïsme de Claire n'est que le reflet ou l'écho de l'héroïsme d'Egmont. Pour Egmont, l'ouverture tout entière, avec les tragiques accords du début, le développement houleux du thème et la péroraison triomphale. A Claire, Clarchen, la petite Claire, il suffit d'une humble chanson. Humble, mais fière pourtant. Et si distinguée, d'une distinction féminine, avec quelque chose de fin comme la taille d'une jeune fille sous un habit de soldat. *Ah! si j'avais un pourpoint, un chapeau!* Quelle crânerie et quel brio dans ce vœu! Rappelez-vous l'allure que donnent les triolets au début de la *Marche hongroise.* On retrouve ici, dès les premiers mots de Claire, le même dessin rythmique et le même effet. A la fin de la partition, dans les trois ou quatre dernières mesures de la symphonie triomphale, ils brilleront encore, les jolis éclairs de bravoure; ils apporteront au héros jusque sous la hache, la dernière vision de l'enfant qui souhaita de combattre et de mourir à ses côtés.

Plus heureux que l'humble petite bourgeoise, dont le rêve de gloire et de liberté ne devait pas franchir le seuil d'une chambrette, il est des paysans, dont les vœux héroïques eurent

pour confidents et pour alliés le ciel et la terre, les lacs et les bois de leur patrie. Ailleurs, à propos de la nature, nous avons déjà parlé de *Guillaume Tell*; il convient d'y revenir à propos de l'héroïsme. Dans le chef-d'œuvre rossinien, l'héroïsme est la note fondamentale, dont la nature donne les harmoniques. Retournons donc à *Guillaume*. Encore une fois, c'est ainsi, par des vues rétrospectives, que notre dernière étude peut compléter les précédentes et fermer le cercle de notre horizon. Je ne sais pas de drame lyrique, hormis le *Freischütz*, où la nature ait plus de part que dans *Guillaume*. Elle y commande l'action et communique à l'héroïsme des personnages quelque chose de sa force et de sa majesté. Elle prête à la conjuration du Rütli une beauté sinon sans égale, au moins sans pareille, faite de paix et de sérénité. Récitatifs, ritournelles, appels de cors, trémolos plus légers que les frissons du feuillage, tout montre ici l'alliance de la nature et de l'humanité. Sur les paysans réunis plane la nuit, leur belle nuit alpestre ; leurs grands sapins les écoutent, les eaux de leur lac les amènent sans bruit. La vieille terre, devinant que ses fils lui préparent la liberté, se fait saintement leur complice.

Chaque page est ici deux fois chef-d'œuvre : et

par les sensations et par les sentiments qu'elle exprime, par la sympathie et l'unanimité qu'elle manifeste entre les choses et les âmes. Une première ritournelle se hasarde en notes détachées et timides. Les trois chefs prêtent l'oreille : *Des profondeurs du bois immense un bruit confus semble sortir*. On entend la forêt s'animer tout entière ; des hommes l'emplissent, aussi nombreux que les arbres. Un court silence ; puis une trompe sonne, lointaine, et une seconde ritournelle se dessine. Ah ! l'admirable prélude ! Les voilà, ces pas des messagers dont parle l'Écriture, ces pas sur la montagne, et qui sont si beaux ! Comme ils sont doux aussi ! Comme ils s'enfoncent dans l'herbe non foulée, dont on croit sentir le moelleux et la fraîcheur ! Mais n'accordons pas trop, au moins n'accordons pas tout ici au paysage. Où trouvera-t-on plus de courage, d'héroïque patience, de mélancolie à la fois mâle et tendre, que dans le début du chœur : *En ces temps de malheur, une race étrangère*. Et, sur la cadence exquise, quand viennent les mots : *Que ce bois solitaire soit témoin de nos pleurs*, est-il rien de plus touchant que cette confidence de tout un peuple qui souffre à toute la nature qui le plaint ?

Voici les dernières cohortes. Elles arrivent non

plus par la forêt, ni par la prairie, mais par le lac, et l'orchestre aussitôt nous décrit ce nouveau chemin. Une ondulation des violons ride la surface des eaux ; il suffit d'un chant de violoncelle, d'un accent appuyé sur le dernier temps de la mesure, et nous entendons la pesée des rames, nous voyons l'effort courbé des rameurs.

Les trois cantons sont réunis. Ils ont échangé leurs mots d'ordre à voix basse. On se tait, on attend les instructions promises. Les chefs vont parler.

Comment éviter ici, non pas un parallèle, mais un souvenir au moins ? N'est-elle pas héroïque aussi, d'un héroïsme odieux, mais sublime, l'autre conjuration, qui fait pendant à celle-ci dans l'histoire de la musique dramatique, la *Bénédiction des poignards?* Je n'entends jamais éclater le récitatif de Guillaume : *l'avalanche roulant du haut de nos montagnes*, sans penser à l'exorde correspondant de Saint-Bris : *Et vous, qui répondez au Dieu qui vous appelle.* Analogues par le plan et l'architecture, les deux scènes diffèrent pourtant par le sentiment. Ce n'est pas sur la montagne, mais au fond de sa demeure, que le sombre patricien a convoqué ses amis. Vous vous le rappelez, sous son pourpoint noir, distribuant les besognes infâ-

mes. Vous avez entendu sa voix, hautaine d'abord, puis irritée, furieuse enfin. Dès la première apparition du thème fameux: *Pour cette cause sainte*, dans les apostrophes soupçonneuses à Nevers, percent l'orgueil et le mépris. La colère ensuite, grondant sous cette autre phrase : *Qu'en ce riche quartier la foule répandue*, précipite la période entière. Partout et de plus en plus la sécheresse et la dureté ; partout les notes piquées, les dissonances, les rythmes de fer. Voici les petites flûtes, sifflant comme des épées, les trompettes, les « trompettes hideuses, » et la strette furibonde roulant vers l'imprécation suprême, s'y précipite et s'y abîme... Non, non, les héros montagnards ne chantent pas ainsi. Ce n'est pas ainsi que les harangue Guillaume. Il n'a pas mis à son front la croix déshonorée, il n'a pas fait du symbole de salut et de douceur un signe de haine et de massacre ; à son bonnet de paysan, il ne porte que la plume de l'aigle, de l'oiseau de la liberté. Je ne sais si je me trompe, mais aux moindres accents de cette musique, je crois reconnaître la sainteté de cette cause. Les conjurés du Rütli frémissent moins de haine que de honte. J'en appelle à la fameuse phrase : *Un esclave n'a pas de femme, un esclave n'a pas d'enfants*, où l'unisson des voix centuple l'humi-

liation et l'horreur de l'aveu. Ce caractère de majesté plus que de colère persiste jusqu'au bout, jusqu'à la péroraison splendide, jusque dans les claires fanfares qui se répondent au début du serment ; enfin jusque dans l'effusion dernière : *Si parmi nous il est des traîtres*! Nous revenons toujours au rythme dans cette étude ; mais tout l'effet ici (et quel effet !) est rythmique. Qui n'a senti la secousse prodigieuse de l'octave brusquement franchie de bas en haut sur les deux mots : *des traîtres* ! Qui n'a subi le courant et comme le reflux de la période étalée : *Refuse à leurs yeux la lumière?* Si l'héroïsme est ici plus pur que dans la *Bénédiction des poignards*, l'honneur, nous le remarquions naguère, en revient à la nature. Sur la dernière imprécation des bourreaux de Meyerbeer, des flambeaux fumeux achevaient de mourir ; les héros de Rossini descendent de la montagne au lever du jour, avec l'aveu du soleil et le premier sourire du ciel.

Après l'amour, après la nature, il reste une dernière note dont la musique héroïque se trouve plus souvent encore et plus profondément timbrée : c'est la note religieuse. Tout à l'heure et comme de biais, nous avons entrevu dans les *Huguenots* le fanatisme, ce mensonge de l'hé-

roïsme sacré ; dans les *Huguenots* encore, mais chez les victimes, nous trouverons le véritable héroïsme religieux.

Pourquoi le chercher là seulement? Les exemples en sont-ils si rares, depuis le vieux cantique de Hændel : *Chantons victoire* ! jusqu'à certaines pages de *Parsifal*, en passant par le finale biblique du troisième acte du *Prophète?* Certes, tout cela est beau. Mais *Judas Macchabée* est déjà loin derrière nous ; nous avons étudié plus haut *Parsifal*, et pour sublime que soit l'hymne du *Prophète* : *Roi du ciel et des anges*, il est peut-être d'une moins haute portée morale que le cinquième acte des *Huguenots*. Pour Jean de Leyde, il n'y va que de la victoire ; il y va du martyre pour Raoul, Valentine et Marcel.

Des trois héros, Marcel est le plus héroïque ; Marcel reste encore aujourd'hui l'une des plus belles personnifications de l'idée religieuse dans la musique de théâtre. Une femme de génie crut rencontrer jadis l'admirable figure au cours d'un voyage en pays protestant. Dans un temple de Genève, George Sand un jour entendit des voix et « naturellement, écrivait-elle à Meyerbeer, ces chants imaginaires prirent dans mon cerveau la forme du beau cantique de l'opéra : *les Huguenots*... Et je vis de-

bout cette statue d'airain, couverte de buffle, animée par le feu divin que le compositeur a fait descendre en elle, je la vis, ô maître! pardonnez à ma présomption, telle qu'elle dut vous apparaître à vous-même, quand vous vîntes la chercher à l'heure hardie et vaillante de midi, sous les arcades resplendissantes de quelque temple protestant, vaste et clair comme celui-ci[1]. »

Dès le début de l'opéra, Meyerbeer a posé le personnage dans une attitude héroïque. Rappelez-vous la première apparition de Marcel. Annoncé par un grondement de contrebasses, il vient, le chapeau sur la tête, sur sa tête balafrée. Il passe le seuil de la salle de fête ; au travers de ce festin de la Renaissance, dans le bruit des gobelets d'or, il jette sa rude aspostrophe. Sur l'ordre de Raoul, il se tait d'abord, mais du maître humain il en appelle au maître divin qui, lui, le laissera parler : « *Comment le sauver de leurs bras ?* » — cri sublime d'angoisse devant la perdition de l'enfant bien-aimé. — « *Ah! viens, divin Luther, pour le sauver du mal!* » Des hoquets de contrebasses, pulsations de ce pauvre vieux cœur inquiet, entrecoupent le récitatif jusqu'à l'explosion des cuivres sur le mot : *Seigneur* ! seul nom

1. *Lettres d'un voyageur.*

devant lequel Marcel se découvre et s'incline. Sans un regard pour l'orgie méprisée, le vieux soldat s'absorbe dans sa prière : *Seigneur rempart et seul soutien* ! et le choral s'élève, rigide et nu, symbole de la réforme, de « cette forte idée sans emblèmes[1] », rempart véritable entre le monde et la foi.

Dans *les Huguenots*, le quatrième acte a toujours, et, je crois, pour toujours, fait tort au cinquième, qui n'est pourtant pas moins beau. C'est l'acte héroïque par excellence; Marcel en a la conduite. Le serviteur ici devient le maître et le prêtre aussi. Depuis longtemps, le psaume luthérien se taisait. Voici qu'il reparaît, non plus sous les plafonds dorés du château de Touraine, mais au fond d'un temple que vont envahir les meurtriers, où prient des enfants et des femmes, pauvres voix qui ne peuvent chanter bien haut, mais qui chanteront jusqu'à la mort. Et tandis qu'elles chantent, Marcel paraphrase leur cantique; il le suit avec des cris d'admiration et de stoïque tendresse. La faiblesse et la force, héroïques toutes deux, se répondent ici; double leçon pour Valentine et Raoul, et double exemple. De ces petits qui commencent la vie, de ce vieillard qui l'a

1. George Sand.

presque achevée, eux qui l'allaient goûter dans toutes ses délices, ils vont apprendre à la perdre sans peur. Le psaume se déroule en des tonalités pâles et tristes comme le clair de lune à travers les vitraux blancs. Devant Marcel impassible, Valentine et Raoul se sont agenouillés, attendant l'homélie nuptiale et funèbre. Quel exorde que la fameuse ritournelle de clarinette basse! Quelle méditation sur la mort, et jusqu'à quelles profondeurs de l'âme elle descend ! Puis, dans l'interrogatoire, entre les terribles sommations de Marcel et les réponses de Raoul et de Valentine, plus modestes devant le martyre, quelle touchante opposition ! A des degrés, ou plutôt en des genres différents, tout est héroïque ici, tout, jusqu'au crime, témoin le chœur des meurtriers et ses fanfares atroces. Héroïque, le choral qui revient par lambeaux, haletant et comme à l'agonie, entre les décharges d'arquebuse ; héroïque, le cri de Valentine : *Ils chantent encore !* et le sanglot de Marcel : *Ils ne chantent plus.* Héroïque enfin, héroïque surtout le trio du dénoûment. On a dit, à propos des *Huguenots*, qu'il n'y a pas de musique protestante, non plus que de musique catholique. Cela est faux ou vrai, selon les diverses péripéties de l'œuvre de Meyerbeer. Marcel, par exemple, n'est-ce pas « le type

luthérien dans toute l'étendue du sens poétique, dans toute l'acception du vrai idéal, du réel artististique, c'est-à-dire de la perfection possible ? » George Sand encore parle ainsi et elle a raison. Dans l'allocution de Marcel aux fiancés elle a su reconnaître la voix du martyre calviniste, « martyre sans extase et sans délire, supplice dont la souffrance est étouffée sous l'orgueil austère et la certitude auguste. »

Mais vienne le trio final, alors tout s'exalte et s'enflamme. Alors il n'y a plus de musique protestante ou catholique, mais de la musique religieuse seulement, et la plus héroïque qui fut jamais. Alors le choral huguenot se transfigure et toutes les harpes du ciel l'accompagnent. Voici plus que la certitude et l'orgueil, voici le délire et l'extase, suprêmes secours que Dieu peut faire attendre, mais qu'il ne refuse jamais aux martyrs d'aucune foi.

III

Nous avons étudié l'héroïsme dans la religion, dans la nature, dans l'amour et dans la guerre. Il nous reste à l'étudier en lui-même, en dehors ou au-dessus des qualités diverses qui ne sont, pour ainsi dire, que des accidents attachés à son être.

Il y a des âmes héroïques par leur constitution même et leur substance, des âmes, comme a dit M. Cherbuliez, « qui se contiennent, se possèdent et se révèlent moins par leur passion que par la résistance qu'elles lui opposent et l'autorité qu'elles ont sur elles-mêmes. » Résistance à la passion et à la douleur, possession et maîtrise de soi, voilà tout l'être moral de Beethoven, voilà tout son génie, voilà comment il est héroïque et par son âme et par son œuvre.

Par son âme d'abord : on sait tout ce qu'il eut à souffrir et comment il porta la souffrance.

Quant à son génie, s'il y avait un mot qui suffît à le définir, ce serait justement le mot d'héroïsme; il sied à presque tous les chefs-d'œuvre du maître. Des deux seules symphonies qu'il ait intitulées, Beethoven a dédié l'une à la nature, l'autre à l'âme humaine regardée dans sa force et dans sa grandeur. Héroïque aussi, peut-être encore plus que l'*Héroïque* elle-même, la symphonie en *ut* mineur; héroïque, le finale de la symphonie en *la*. Héroïque, l'appel des trompettes et le cri sublime éperdûment jeté au travers du *Dona nobis pacem*, à la fin de la messe en *ré*. Héroïques, les ouvertures : *Coriolan*, *Egmont*, *Léonore*, et les concertos pour piano, le cinquième surtout, que Beethoven appelait, dit-on,

l'*Empereur;* héroïques enfin, les sonates, au moins les plus belles : la *Pathétique*, la *Juliette*, l'*Appassionata*, l'*Op.* 111, la sonate dédiée à Kreutzer et la sonate en *ut* mineur, ces deux dernières pour piano et violon. Qui donc un jour parlait des airs que bourdonnait la vie aux oreilles de Beethoven ? La vie, hélas ! n'eut pour lui que des chants de douleur; il y a répondu par des chants de courage. Si, comme on l'a très bien dit[1], l'art tout entier de la musique repose sur le rapport entre le son et la force de l'âme, entre le beau son et la belle force ou la belle âme, Beethoven est le plus grand des musiciens, parce que ce rapport est chez lui plus étroit que chez tout autre. La musique de Beethoven, comme la sculpture de Michel-Ange ou la poésie de Corneille, c'est avant tout le triomphe de la volonté sur la nature, c'est l'idéal réalisé de la dignité humaine.

De ce point de vue, exclusivement moral, on pourrait considérer l'œuvre entier de Beethoven. Mais il faut choisir, et c'est naturellement la symphonie *héroïque* qui s'impose à notre choix.

Dès la plus haute antiquité, la musique, non contente d'inspirer l'héroïsme, a cherché à l'exprimer. Un des premiers tableaux de bataille en

1. *Psychologie de la musique*, par M. Lévêque.

musique fut, sans doute, certain « nome pythique » où Timosthène, amiral de Ptolémée II Philadelphe, avait figuré le combat d'Apollon contre le serpent Python. Il faisait assister l'auditeur, nous rapporte Strabon. aux préparatifs du combat, puis aux premières escarmouches, au combat lui-même, aux acclamations qui suivaient la victoire, enfin à la mort du monstre « dont on croyait entendre les derniers sifflements, tant l'imitation des instruments était parfaite. » On voit que le fameux combat de Siegfried avec le dragon, dans la *Tétralogie* de Wagner, est renouvelé des Grecs.

Au xvie siècle, une des plus célèbres compositions musicales fut *la Guerre*, de Jannequin, ou la *Bataille et défaite des Suisses*, description symphonique et chorale de la bataille de Marignan. « Quand on chantoit, écrit un contemporain, la chanson de *la Guerre*, faite par Jannequin, devant le grand roy François, pour la belle victoire qu'il avoit eue sur les Suisses, il n'y avoit celui qui ne regardast si son épée tenoit au fourreau et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille. »

Depuis Marignan, vingt autres batailles ont été mises en musique : Prague, Jemmapes, Austerlitz, Iéna (celle-ci fut même réduite pour deux

flûtes), Fleurus, Marengo, Wagram. Il existe un combat naval de Dussek et un autre de Steibelt; de Steibelt encore, un incendie de Moscou. Enfin, en 1813, Beethoven composa la *Bataille de Vittoria ou la Victoire de Wellington*, œuvre purement imitative, et que le maître lui-même traita un jour de bêtise (*dummheit*). Nous pouvons l'en croire et laisser là toutes les symphonies militaires pour nous en tenir à la symphonie *héroïque*.

Berlioz a dit avec beaucoup de justesse : « On a grand tort de tronquer l'inscription placée en tête de la troisième symphonie par le compositeur. Elle est intitulée : *Symphonie héroïque pour fêter le souvenir d'un grand homme*. On voit qu'il ne s'agit point ici de batailles ni de marches triomphales, ainsi que beaucoup de gens, trompés par la mutilation du titre, peuvent s'y attendre, mais bien de pensers graves et profonds, de mélancoliques souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse, en un mot de l'oraison funèbre d'un héros. » Berlioz a raison. De la symphonie *héroïque*, comme de presque toute œuvre de Beethoven, le sens est avant tout intérieur.

En tête de la symphonie *pastorale*, le grand homme avait écrit : s'attacher plus à l'expression

du sentiment qu'à la peinture musicale. La même épigraphe conviendrait, mieux encore peut-être, à la symphonie *héroïque*, la moins pittoresque des deux, où ne se trouve l'équivalent, ni de la scène au bord du ruisseau, ni de l'orage. C'est l'expression psychologique et non la description matérielle que Beethoven a presque toujours cherchée ici. Le maître, il est vrai, pour composer l'*Héroïque*, s'était inspiré du premier consul. Il avait même intitulé son œuvre *Bonaparte*, et le manuscrit porta quelque temps ce nom. Mais en apprenant la proclamation de l'empire, Beethoven arracha la première page et la jeta au feu. Ce n'était donc pas l'héroïsme guerrier ou du moins celui-là seul qu'il avait voulu traduire et glorifier : empereur, Napoléon n'en restait pas moins un grand homme de guerre; mais, pour Beethoven, ce n'était plus le héros.

Le premier morceau de la troisième symphonie n'a rien de guerrier. Il est héroïque pourtant, mais à la manière du penseur de Michel-Ange, ce héros sans épée. Que trouvons-nous dans ce premier morceau? Deux ou trois dessins ou mouvements, pas davantage, dont il est fait tout entier. Après deux accords qui établissent péremptoirement le *tempo* et la tonalité, paraît le thème principal. Il tient en trois mesures et, comme le thème

du grand air de *Fidelio*, ne consiste que dans les trois notes de l'accord parfait. Voilà le germe, la cellule, le « raccourci d'atome » sonore, d'où sortira cette chose, je dirais presque cet être sans pareil dans le monde de la pensée : une phrase musicale. Elle va maintenant se développer, se mouvoir, vivre, pleurer, lutter et vaincre devant nous.

Dans cette première reprise, comme dans l'exposition d'une pièce de théâtre, figurent déjà presque tous les éléments du morceau : le thème capital, d'une assurance martiale; certains accords syncopés, dont Beethoven tirera plus tard un merveilleux parti; puis des brisés de doubles croches, boucles brillantes et vives, qui reviendront aussi tout à l'heure; enfin çà et là, entre les fières affirmations du thème, quelques phrases de détente et de rémission, soupirs et sourires toujours si touchants sur les lèvres sublimes, dans les symphonies de Beethoven ou dans les discours de Bossuet.

« Loin de nous les héros sans humanité, » s'écriait le grand évêque devant la dépouille de Condé. Le héros de Beethoven n'est pas de ceux-là. Quelle humanité que la sienne! Comme il est nôtre par l'épreuve, par le combat! La seconde reprise à peine commencée, voici le thème initial qui revient, mais en mineur. Il entre

dans une phase de tristesse et d'angoisse. Au lieu de l'accompagnement égal et sûr qui le soutenait d'abord, un trémolo fait courir sur lui des frissons. Deux par deux, les petites doubles croches apparues tout à l'heure commencent à jeter des lueurs étranges. Les accords hachés reviennent à leur tour. Nulle période de la symphonie n'est plus pathétique. L'orchestre se débat, les notes dissonantes se heurtent; des coups furieux sont portés et rendus. Lutte effroyable, mais tout intérieure, crise purement morale d'une âme livrée au doute, à l'épouvante, au désespoir. Tonnellé avait raison : « Dans la musique de Beethoven, ce ne sont pas des personnes qui parlent ou agissent, mais des êtres abstraits, impersonnels, des voix de l'âme (facultés, sentiments, puissances, de quelque nom qu'on les appelle), des principes ou des éléments. »

De cette crise quelle sera l'issue ? Comment sortirons-nous de ce désordre? Brisé par sa propre fureur, l'orchestre tout à coup va défaillir. Maintenant, comme dit Berlioz, « ce sont des phrases plus douces, où nous retrouvons tout ce que le souvenir peut faire naître dans l'âme de douloureux attendrissements. » Çà et là encore des retours de colères et d'orgueil. Trois fois le thème héroïque donne l'assaut; avec des éclats de fan-

fare, il monte plus haut que jamais il n'était monté. Mais de chaque sommet il est précipité. C'est par surprise qu'il reprendra l'avantage. On l'entend errer furtivement et dans l'ombre. Il se glisse, il approche. Blessé à mort, il tente vainement de se soulever; il retombe sur des accords dolents, funèbres, et qui le pleurent. Mais tout à coup, alors qu'on n'espérait plus, là-bas, dans une tonalité étrange, presque fausse, se ravivent les premières notes, si connues, si aimées. Par hasard, presque par imprudence, elles font éclater un foudroyant accord de septième, l'accord libérateur, comme disait Bettina, et voilà le thème ranimé, ressuscité. Désormais il vit de la vie éternelle. Et avec l'éternité, il semble qu'il ait l'immensité devant lui. Voilà pourquoi cette « rentrée » et en général toute « rentrée » chez Beethoven est si belle. C'est qu'elle nous emporte hors de l'espace et du temps. Elle nous donne l'impression de l'infini, et, par là, du sublime.

Le thème maintenant, comme il a passé par tous les degrés de la tristesse, passera par toutes les nuances de la joie. Les motifs secondaires aussi vont prendre un air de transfiguration et de fête. Tout le long de cette péroraison courent et s'allument des traînées de feu; les doubles croches pétillent sur la crête des notes, des traits de

violons filent comme des éclairs, et la mélodie triomphale ne se lasse pas de retentir. En elle, tous les éléments de la symphonie viennent se fondre. Voilà bien l'héroïsme, tel que le définissait Amiel : la concentration éblouissante et glorieuse du courage.

La marche funèbre de la symphonie *héroïque* est, je crois, la plus belle que Beethoven ou tout autre ait écrite. Celle de Chopin est plus élégiaque ; celle d'Halévy, dans la *Juive*, plus sinistre ; celle de M. Ambroise Thomas pour Ophélie a quelque chose de virginal ; celle de Berlioz pour Hamlet est pittoresque et imitative, au point qu'on y tire le canon. Mais de toutes, voici la plus grandiose. Il en est une encore, de Beethoven aussi (12e sonate pour piano, op. 26), écrite également *sulla morte d'un eroe*, superbe et retentissante d'accords, mais beaucoup moins développée, beaucoup moins épique que l'*adagio* de notre symphonie. Ce qui donne à la marche de l'*Héroïque* son incomparable grandeur, c'est d'abord la beauté de l'idée mélodique elle-même ; c'est aussi une particularité de rythme : au début de chaque mesure, c'est l'arrêt, la défaillance qui coupe de stations et comme de chutes douloureuses, la route menant à l'illustre sépulture. En dépit de quelques traits descriptifs :

roulements de tambour ou décharges de mousqueterie, ici encore l'inspiration de Beethoven est avant tout morale. A cet appareil de deuil, à « ces tristes représentations, » comme dit Bossuet, il mêle ce qu'y mêlait aussi le grand orateur : la pensée de notre néant et celle de notre éternité. La délicieuse phrase en majeur, cette phrase de consolation, avec son accompagnement perlé, ses pures sonorités de flûte, ouvre le ciel à l'âme du héros. Plus loin, que sort-il de la fugue éclatante, de la mêlée où retentit un dernier écho des combats ? Une voix plaintive, quelques notes désolées seulement, pour nous rappeler que « rien ne manque dans tous ces honneurs, que celui à qui on les rend. » Puis une immense acclamation s'élève, qui semble « vouloir porter jusqu'au ciel le magnifique témoignage de notre néant » ; mais elle retombe aussitôt. Alors toute cette superbe douleur s'humilie, et le thème, brisé maintenant, trébuche à chaque note et comme à chaque pierre du lugubre chemin. Quelle fin qu'une fin pareille ! Quelle originalité dans ces arabesques funèbres, quelle fantaisie dans l'improvisation éperdue des suprêmes adieux ! Les notes tombent une à une, pareilles à des larmes, et le dernier accord retentit, puis s'éteint et meurt, triste comme le mot de je ne sais plus quel grand historien devant

une grande sépulture : Que la mort est donc chose morte !

Mais Beethoven va plus loin que la mort, et la symphonie *héroïque*, comme la symphonie en *ut* mineur, comme l'ouverture d'*Egmont* ou celle de *Léonore*, s'achève en pleine vie, en pleine gloire. Rien de plus inattendu que le début du finale. Après un trait de violons en avalanche, arrêté net sur un accord de septième, un thème se dessine ; à peine un thème, plutôt une simple basse, faite de notes éparses et rares. Deux ou trois fois le motif se reproduit, non pas fugué, mais seulement orné d'agréments divers : syncopes, triolets aimables, qui parent un peu la nudité des contours. Survient alors un second thème, délicieux d'aisance et d'abandon, en apparence étranger, opposé même au premier, mais qui n'en est en réalité que l'extrait ou le corollaire. Tous deux prennent leur course ensemble, une course ailée, qui se plaît à de charmants détours, se joue à de faciles obstacles pour les tourner ou les franchir. Tout à coup s'élance et file une gamme de violons comme un sillon de feu. De l'héroïque chef-d'œuvre , c'est peut-être l'éclat le plus héroïque. Est-ce une charge de guerre, une poussée à la mort, que figure cet admirable mouvement ? Il se

peut. Mais j'aime à y voir aussi, plus encore peut-être, l'élan d'une âme soulevée et bondissante, la plus sublime expression où la musique ait jamais atteint, de la force morale, de la volonté souveraine, de l'absolue liberté. Paraissent maintenant les héros que nous avons évoqués : Judas Macchabée, Marcel, Jean de Leyde ; que Guillaume et ses compagnons descendent de leurs montagnes ! Viennent les légions de Berlioz et les volontaires de Rouget de l'Isle, et les soldats et les martyrs, tous ceux qui moururent pour leurs croyances, leur patrie ou leurs amours, Beethoven les dépasse tous. Son héros n'est plus, car nous avons suivi ses funérailles, mais il n'est mort que pour revivre, et voici son apothéose. Comme au début du finale, un long point d'orgue arrête court l'orchestre. Puis le second thème reprend avec une noblesse inattendue. Il se dilate en ondes successives, en cercles toujours élargis, en escalades d'arpèges, en accords gigantesques étagés les uns par-dessus les autres et soulevés comme des houles profondes. Quelques voix encore plaintives voudraient s'attarder aux regrets, mais l'allégresse est la plus forte, un trait vertigineux emporte la symphonie et l'abîme dans un tourbillon d'héroïque, de divine joie.

Parmi les chefs-d'œuvre de Beethoven, il en

est de deux sortes : les uns, comme l'ouverture de *Coriolan*, la sonate en *ut dièze* mineur, l'*Appassionata*, la *Pathétique*, sont tristes tout entiers ; ce sont les inconsolés. D'autres, les plus nombreux, nous mènent par la souffrance au bonheur, par la lutte à la victoire, par la mort à l'immortalité. La symphonie *héroïque* est parmi les derniers, qui sont les plus admirables. Ils nous donnent le plus grand exemple et la plus haute leçon, parce qu'ils symbolisent toute notre destinée : nos douleurs, nos devoirs et nos espérances, l'épreuve passagère suivie de l'éternelle gloire.

TABLE DES MATIÈRES

Compiègne. — Imprimerie HENRY LEFEBVRE, rue Solferino, 31.


IRRARY
FFB
27
1985
UNIVERSITY